



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Do Fogo do Inferno ao Frio Congelante Frozen e as Representações das Mulheres

Jaciara Lins Draeger

Brasília – DF, 2/2015



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade

Do Fogo do Inferno ao Frio Congelante

Frozen e as Representações das Mulheres

Jaciara Lins Draeger

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Liliane Machado

Brasília – DF, 2015



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade
Trabalho de Conclusão de Curso

Do Fogo do Inferno ao Frio Congelante

Frozen e as Representações das Mulheres

Jaciara Lins Draeger

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Aprovado por:

Prof.^a Dr.^a Liliane Machado (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Fabíola Calazans

Prof. Dr. Wagner Rizzo

Prof.^a M.^a Selma Regina Oliveira (Suplente)

Dedico este trabalho à minha mãe, à
minha irmã e a todas as mulheres
que buscam uma representatividade
real e descobriram que juntas somos
mais fortes.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha mãe, Denise, por toda a paciência e dedicação contínua para que eu sempre alcance meus sonhos, me ensinando a valorizar o que realmente importa, a educação. E à minha irmã, Cainara, pela ajuda, apoio, diálogo, cobranças e por sempre ter sido um exemplo para mim.

Aos meus avós, Genivaldo Lins e Ciléa Levenhagem, por todo o incentivo e acompanhamento.

Aos meus amigos que me apoiaram e incentivaram, em especial ao Gabriel Aragão por ter ido comigo ao cinema ver Frozen pela primeira vez (sem você esse trabalho não seria possível), à Raquel Madureira pelos lembretes diários, ao Bruno Gomes e ao Breno Damascena pelos momentos de descontração e desabafo e à Flávia Lins por ainda continuar sendo minha amiga mesmo depois de não receber atenção por um semestre.

Agradeço também ao Gianluca por ter aguentado minhas crises, me aconselhado com minhas dúvidas e por ter ficado ao meu lado em todos os momentos.

Ao feminismo por ter aberto as portas para uma mudança na minha forma de enxergar o mundo e seus problemas.

Ainda em tempo, agradeço ao Carlos Eduardo, meu cachorro, por ter esquentado meus pés e ter sido uma ótima companhia todos os dias enquanto eu fazia este trabalho.

“Afinal, tudo que se constrói pode ser desconstruído.”

Tania Navarro Swain

Resumo

Este trabalho se propõe analisar as representações das mulheres a partir da evolução de comportamento das princesas Disney, identificando características do filme *Frozen – Uma Aventura Congelante* que possam ser destacadas das demais produções cinematográficas. Sua importância se mostra quando tentamos compreender as diferentes formas como se apresentam os estereótipos femininos e como a Walt Disney Studios tem um papel fundamental na manutenção desses padrões. Foi utilizada pesquisa exploratória qualitativa baseada em conceitos, estudos e reflexões sobre as representações femininas na sociedade, o universo lúdico dos contos de fadas, das animações Disney e a evolução das princesas. Em seguida foi realizada Análise de Conteúdo do filme *Frozen*. Verificou-se que as características que diferenciam este filme em relação aos demais, quebram os padrões e são responsáveis pelo sucesso que resultou em mais de 10 prêmios no mundo do cinema e da música e em produtos esgotados das prateleiras após seu lançamento, transformando-o em uma marca de escala mundial.

Palavras-chave: Frozen, Disney, Contos de fadas, estudos feministas e de gênero, princesas.

Abstract

This study aims to analyze the representations of women from the evolution of behavior Disney princesses, identifying characteristics of the movie *Frozen* that can be detached from the other film productions. Its importance is shown when we try to understand the different ways to present the stereotypes and how the Walt Disney Studios has a key role in maintaining these standards. We used qualitative exploratory research based on concepts, studies and reflections on female representation in society, the playful world of fairy tales, the Disney animations and the evolution of the princesses. Then we made a Content Analysis of *Frozen*. It was found that the characteristics that differentiate this film than the others, break the stereotype and are responsible for the success that resulted in more than 10 awards in the world of movies and music and products stocked out from the shelves after its release, making it into a worldwide brand.

Keywords: Frozen, Disney, Fairy Tales, Feminist and Gender studies, princesses

Lista de Ilustrações

Figura 1: <i>Frame</i> retirado do trailer de <i>Frozen</i> no canal Disney UK.....	51
Figuras 2 e 3: <i>Frames</i> retirados do filme <i>Frozen</i>	53
Figura 4: <i>Frame</i> retirado do filme <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i>	53
Figura 5: <i>Frame</i> retirado do filme <i>Cinderela</i>	53
Figuras 6 a 29: <i>Frames</i> retirados do filme <i>Frozen</i>	54 - 65
Figura 30: <i>Frame</i> retirado do filme <i>Cinderela</i>	66
Figuras 31 a 50: <i>Frames</i> retirados do filme <i>Frozen</i>	66 - 75

Sumário

INTRODUÇÃO	10
Justificativa	11
Metodologia	12
1. REPRESENTAÇÕES.....	14
1.1. Identidade Feminina	14
1.2. O Estereótipo	19
1.3. O Mito da Beleza	22
2. OS CONTOS DE FADAS E A DISNEY	26
2.1. Contos de Fadas.....	26
2.2. Disney e o Cinema de Animação.....	31
2.3. As Princesas Disney	36
2.3.1. As Princesas Clássicas.....	37
2.3.2. As Princesas Rebeldes	39
2.3.3. As princesas contemporâneas	43
3. FROZEN.....	46
3.1. Metodologia	46
3.2. O filme.....	47
3.3. Cenas.....	52
3.3.1. Sono de Princesa	52
3.3.2. Não Pode Casar com Alguém que Acabou de Conhecer.....	54
3.3.3. No Mesmo Dia?	57
3.3.4. Liberdade e Identidade	59
3.3.5. É Impossível Ser Feliz Sozinho?	66
3.3.6. Um Ato de Amor Verdadeiro	67
3.3.7. Batendo Como uma Garota	72
3.4. Nem Tudo é Perfeito	74
CONCLUSÃO	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78

INTRODUÇÃO

Em 1949, Simone de Beauvoir publicava *O Segundo Sexo*, em que afirma “ninguém nasce mulher: torna-se” (1980, p.9). A feminilidade seria um valor cultural ensinado às meninas desde pequenas, e ser mulher seria associado à passividade e à inferioridade. “Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (Ibidem, p.21).

Giroux (1994) alega que o poder da reprodução de estereótipos negativos sobre mulheres e meninas ganha força, em parte, através da forma consistente com que mensagens similares circulam, com várias intensidades, em todos os filmes animados da Disney. O autor admite que a visão da empresa de empoderamento feminino não chega nem a ser limitada, ela é extremamente reacionária. Porém, segundo Machado (2013), o destino tradicional das princesas, tanto nos livros quanto em filmes e desenhos, pode estar com os dias contados.

Frozen - Uma Aventura Congelante, último longa de princesas lançado pela Walt Disney Animation Studios, segue uma nova vertente de princesas que quebram esterótipos de representações acerca de mulheres, como a donzela indefesa à espera de um cavaleiro para salvá-la. Com duas personagens femininas protagonistas, um enredo que foge do antagonismo entre bem e mal, um príncipe vilão, uma princesa sem par romântico e, por fim, a quebra do conceito de amor verdadeiro, o filme *Frozen*, dirigido por Chris Buck e Jennifer Lee, é muito diferente dos clássicos de princesas que habitam o imaginário popular.

Tendo estreado nos cinemas dos Estados Unidos em 27 de novembro de 2013 e no Brasil em 3 de janeiro de 2014, o filme ganhou dois prêmios Oscar, de Melhor Filme de Animação e Melhor Canção Original (*Let it Go*) assim como um Globo de Ouro de Melhor Animação¹, todos em 2014. Este ano (2015) obteve dois Grammy Awards, o *Best Compilation Soundtrack for Visual Media* (Melhor Compilação de Trilha Sonora para Mídia Visual) e *Best Song Written for Visual*

¹ E-pipoca, <<http://www.epipoca.com.br/filmes/premiacoes/25633/frozen-uma-aventura-congelante>> acessado em 8 nov 2015.

Media (Melhor Canção Escrita para Mídia Visual)². A música *Let it Go* ficou 13 semanas não consecutivas no topo da Billboard 200³. O vídeo de *Let it go* com legenda postado pelo canal Disney UK no YouTube possui mais de 597 milhões de visualizações⁴, o sem legenda do canal Walt Disney Animation Studios possui mais de 495 milhões⁵. O filme bateu o recorde de maior arrecadação de um filme de animação do mundo e detém a oitava maior bilheteria do cinema⁶.

O sucesso de **Frozen** fez com que os estoques de brinquedos e fantasias esgotassem no Brasil e até mesmo nos Estados Unidos⁷. Na época natalina de 2014 a venda das bonecas Anna e Elsa superou a da Barbie, que estava no topo das preferências há 11 anos⁸.

Michelle Law (2014) afirma que é a representação progressiva de personagens femininas a principal responsável pelo imenso sucesso que o filme teve. “As princesas são humanizadas: têm dúvidas, hesitações, medos, fazem coisas erradas e coisas boas, e o amor não é ‘caretinha’, é amor de irmãs.” (PEREZ, 2014).

Tendo em vista o sucesso mundial do filme, somado à influência social que as princesas Disney possuem, este trabalho tem como objetivo geral analisar, a partir de conceitos, estudos e reflexões acerca das representações de mulheres na sociedade e o universo lúdico dos contos de fada e animação, as mudanças de representação de comportamento das princesas Disney, identificando características de *Frozen - Uma Aventura Congelante* que possam diferenciá-lo das demais produções da empresa, atentando a possíveis permanências e dissonâncias das personagens do filme em relação às outras princesas Disney com relação a estereótipos femininos.

Justificativa

É preciso rever alguns conceitos importantes que são trabalhados no cinema, principalmente aqueles relacionados a estereótipos do gênero feminino que são passados para o público.

² Tags Disney, <<http://www.tagsdisney.com.br/2015/02/frozen-ganha-2-grammys.html>> acessado em 8 nov 2015.

³ Vagalume, <<http://bit.ly/1MMFn3v>> acessado em 8 nov 2015.

⁴ YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=L0MK7qz13bU>> acessado em 15 nov 2015.

⁵ YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=moSFlvxnbGk>> acessado em 15 nov 2015.

⁶ BoxOffice Mojo, <<http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>> acessado em 15 nov 2015.

⁷ Revista Crescer, <<http://glo.bo/1oRU3TS>> acessado em 8 nov 2015.

⁸ Estadão, <<http://bit.ly/1HP7leG>> acessado em 8 nov 2015.

Walt Disney acreditava que o cinema, em especial a animação, seria capaz de sensibilizar e motivar crianças através de seus personagens. (SILVA, 2007)

É conhecida a influência da linguagem da animação na organização simbólica do público infantil e as consequências dessa influência a partir do conteúdo ideológico das tramas apresentadas nelas. É fato que crianças se motivam e copiam os simbolismos de seus heróis animados e a indústria de entretenimento, valendo-se disto, produz constantemente animações com novos roteiros e personagens [...]. É o apelo à fantasia, seduzindo, produzindo sentidos e atuando na construção da identidade do indivíduo e de sua subjetividade. (SILVA, 2007, p.27)

As demandas feministas vêm sendo, paulatinamente, incluídas nos meios de comunicação, mas a mentalidade patriarcal ainda predomina na maior parte dos produtos midiáticos. Essa forma de pensamento deve ser compreendida, esclarecida, para então deixarmos de utilizá-la, especialmente nos meios influentes para público infantil, que ainda está em processo de formação identitária e conceitual sob o ponto de vista das relações inter e intrapessoais.

Faz-se necessário analisar e problematizar os estereótipos femininos presentes no cinema de animação.

Metodologia

O trabalho se utiliza de pesquisa exploratória e qualitativa para aumentar a familiaridade com o tema. A pesquisa foi baseada em conceitos, estudos e reflexões acerca de representações de mulheres na sociedade, o universo lúdico dos contos de fada e da animação, e as transformações que as Princesas Disney vem passando. Em seguida foi realizada Análise de Conteúdo do filme Frozen - Uma Aventura Congelante, a fim de identificar características da obra que a tornem diferenciada das demais produções com o mesmo tema, assim como os aspectos em que não houve mudanças.

Este trabalho foi estruturado em três capítulos. O primeiro capítulo aborda o tema “Identidade Feminina”, no qual foi feito o reconhecimento da opressão histórica sofrida pelo gênero, utilizando autoras como Tânia Navarro Swain e Guacira Louro. Também foi estudado o conceito de estereótipo, com base nas análises de João Freire Filho. Por fim o capítulo apreciou o tema “Mito da Beleza”, desenvolvido por Naomi Wolf.

O segundo capítulo deste trabalho investiga os contos de fadas e suas implicações sociais, baseando-se em autores como Bruno Bettelheim, Nelly Coelho, Liliane Machado e Clarissa Éstes. Em seguida no capítulo, são estudados a Walt Disney Studios e o cinema de animação, com a utilização de estudiosos como Sébastien Denis e Henry Giroux. Depois foram analisadas as Princesas Disney, da Branca de Neve, de 1937 até Merida, de 2012.

O último capítulo traz toda a investigação sobre o filme Frozen com relação ao tema. Possui análises de cenas específicas e abordagens sobre o que mudou e o que permaneceu em comparação aos outros filmes de princesas.

1. REPRESENTAÇÕES

1.1. Identidade Feminina

O século XX foi marcado por grandes mudanças na cultura mundial. Duas guerras mundiais, além da guerra fria e a dos mísseis, culminaram na derrocada dos impérios europeus, dando lugar à hegemonia dos Estados Unidos. Foi o século do surgimento de diversas revoluções culturais, dos hippies à internet. Chamado pelo historiador Eric Hobsbawm de *Era dos Extremos* (2006), o século passado foi também repleto de conquistas trabalhistas, raciais e femininas. Também foi o século em que os estudos de gêneros, sexualidades e identidades foram aprofundados.

Não será realizada uma retrospectiva histórica linear sobre os estudos feministas e de gênero, visto que isso já foi feito por inúmeras autoras em obras que são referências nessa área. A história das lutas das mulheres e do feminismo remonta há mais de 200 anos, sendo marcada por diversos momentos e fatos históricos marcantes⁹.

De acordo com Guacira Lopes Louro (2000) é no contexto da cultura e da história que se definem todas as identidades sociais, sejam sexuais, de gênero, de raça ou de classe. São essas várias identidades que formam os sujeitos, e admitir-se nelas supõe instaurar um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. A autora afirma que somos sujeitos de muitas identidades e não há nada de simples ou estável nisso, já que essas identidades podem cobrar lealdades divergentes ao mesmo tempo. Para ela “as identidades sexuais e de gênero têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural” (LOURO, 2000, p.6). A sexualidade como forma de identidade, segundo Louro, obteve um papel central nas sociedades ocidentais modernas, por isso acabou se tornando complicado observá-la como possuidora de fluidez e inconstância. Portanto “é fácil concluir que nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças” (Ibidem, p.9)

A autora aborda o conceito do “outro” como aquele que não possui as mesmas características que nós, portanto é “um reconhecimento que só é gerado a partir do lugar social que se ocupa” (Ibidem). Ela afirma que na nossa sociedade o

⁹ Sugerimos para consulta acerca do tema *O Segundo Sexo*, de Simone Beauvoir (1980), *A Mística Feminina*, de Betty Friedan (1971), *O Mito da Beleza*, de Naomi Wolf (1992), *O Corpo Educado*, de Guacira Lopes Louro (2000), e artigos de Tania Navarro Swain, como *Pequena Introdução aos Feminismos* (2011) e *Histórias Feministas, Histórias do Possível* (2014).

normal é o homem branco, heterossexual, cristão e de classe média urbana. Por ser norma, essa referência não precisa ser nomeada, e os outros serão os que destoam dela, os sujeitos sociais que serão denominados a partir dessa referência. “Desta forma, a mulher é representada como ‘o segundo sexo’”. (Ibidem, p.9).

A historiadora Tânia Navarro Swain, em seu artigo *Pequena Introdução aos Feminismos*, também diz que “nada é diferente sozinho, é necessário um ‘referente’, um modelo ao qual se comparar” (SWAIN, 2011, p.84) e questiona: “de onde vem esta discriminação das mulheres?” (Ibidem), ao que ela mesma responde afirmando vir da ideia de que existe uma diferença natural entre os sexos que se desenvolve em poderes e deveres diferentes para homens e mulheres. Entretanto, Swain refuta esse axioma ao dizer que essa lógica não se baseia em nada, pois não é o órgão sexual que define o valor de uma pessoa. Cita então as variadas formas de diferenciação que ocorrem, como no caso da escravidão em que o eixo era a cor da pele, ou a exploração de trabalho infantil já que crianças pobres eram consideradas inferiores, portanto estavam em seu lugar biológico. “É preciso observar em toda ‘diferença’ seu processo de diferenciação, que é sempre histórico e social”. (Ibidem, p.84)

No artigo *A Invenção do Corpo Feminino ou “A Hora e a vez do Nomadismo Identitário”* (SWAIN, 2000) a autora já afirmava que a própria noção de diferença é construída historicamente porque quando os feminismos contestam o biológico e a natureza humana como bases permanentes do ser, mostram a pluralidade do social e as infinitas alternativas de sentidos conferidos às práticas, às culturas e aos seres. A história mostraria assim seu caráter de construção, resultado de uma operação de redução do social.

Em 1949 Simone Beauvoir publicava *O Segundo Sexo*, em que afirma “ninguém nasce mulher: torna-se” (1980, p.9). A feminilidade seria um valor cultural, ensinado às meninas desde pequenas e ser mulher seria associado à passividade e à inferioridade. “Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade”. (Ibidem, p.21)

Segundo Swain, “os valores são criações sociais, não existem por si só, fora de sistemas sociais. É assim que as tradições religiosas e as ciências criam as condições, no imaginário social, de impor um sistema patriarcal” (SWAIN, 2011,

p.83). Sistema esse em que tudo ligado ao gênero feminino é relacionado a inferioridade. “Afirmam e qualificam esta ‘diferença’ para justificar o controle e a dominação que os homens exercem sobre as mulheres, ‘naturalmente’”. (SWAIN, 2011, p.83, grifos da autora).

Narvaz e Koller (2006), em *Famílias e Patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa*, comentam que as organizações humanas nem sempre foram patriarcais. Segundo as autoras, estudos antropológicos indicam que as primeiras sociedades não possuíam papéis sexuais e sociais divididos entre homens e mulheres. Somente muito tempo depois, com o desenvolvimento da agricultura e da manipulação do fogo, as comunidades deixaram de ser nômades. Assim acabaram se formando as divisões de que aos homens, em sua maioria, caberia a caça, e às mulheres seria designado o cultivo da terra e o cuidado dos menores. Com o estabelecimento da propriedade privada, a monogamia tornou-se padrão, como forma de garantir a herança genética aos filhos.

O corpo e a sexualidade das mulheres passou a ser controlado, instituindo-se então a família monogâmica, a divisão sexual e social do trabalho entre homens e mulheres. Instaura-se, assim, o patriarcado, uma nova ordem social centrada na descendência patrilínea e no controle dos homens sobre as mulheres. (NARVAZ e KOLLER, 2006, p.50)

Pateman (1993, apud NARVAZ e KOLLER, 2006) afirma que há um patriarcado moderno que estrutura a sociedade civil capitalista. A autora defende que o discurso ideológico que anunciava o declínio do patriarcado, no fim do séc XVII, fundava-se na noção de que não haviam mais direitos do pai sobre as mulheres. Porém, “uma vez mantido o direito natural conjugal dos homens sobre as mulheres, como se cada homem tivesse o direito natural de poder sobre a esposa, há um patriarcado moderno” (PATEMAN apud NARVAZ e KOLLER, 2006, p.50).

Esses discursos que “atestam a existência de uma ‘natureza humana’”, de acordo com Swain (2011, p.83 grifo da autora), alicerçam o poder do patriarcado a partir de diferentes instituições, entre elas as religiões monoteístas, que definem a diferença da inferioridade feminina recorrendo a culpas e pecados. A autora alega que essas religiões “tem como fundamento o controle e a disposição dos corpos das mulheres e sua inferiorização em relação aos homens” (Ibidem, p.84). Nestas crenças a vontade de deus se iguala à vontade dos homens, uma vontade de poder, controle, domínio, utilização. “Toda expressão de poder por parte de mulheres

desembocava em punição” (GOMES ZORDAN, 2005, p.332), punição essa que era ser considerada bruxa. “As bruxas eram condenadas à morte, mas não bastava enterrá-las [...] era necessário queimar seus corpos e lançar suas cinzas ao vento.” (Ibidem, p.335). Contudo, este discurso de superioridade não está evidente apenas nas religiões. Os insultos às mulheres também se apresentam na filosofia, nas ciências, na mídia, quando exibem tudo relacionado ao feminino como algo problemático, inferior, menor e quando a mulher passa a ser somente um corpo a ser usufruído.

Existe, sim, um ideal-tipo de feminino, a verdadeira mulher, no singular, atrelada a sua essência de mãe e sua carreira de esposa, imagem que ronda o horizonte de todas as mulheres, fincada em corpos sedutores, porém maternais; belos, mas acolhedores; frágeis, contudo capazes de trabalhar, cuidar, velar, reproduzir, produzir. Esta é a inteligibilidade do ser mulher, singularidade que abraça todo o feminino e, ao mesmo tempo, tolhe ou apaga as mulheres da cena política, em seu sentido mais amplo. (SWAIN, 2005, p.11).

A autora (2011) alega que, em grande parte dos países, as mulheres são excluídas da educação, da produção do saber, dos postos de decisão do governo, tornando-as materialmente secundárias. Mesmo nos países onde mulheres têm seus direitos assegurados, há pouca participação nas atividades políticas, econômicas e decisórias. E todas, independentemente da nação, estão sujeitas à violência doméstica e sexual.

Os feminismos do séc XX expuseram o binarismo presente nas divisões de trabalho: “de um lado, o feminino, ligado ao domínio doméstico e privado e do outro o domínio público, do masculino, dispondo de toda amplitude de ação no social” (Ibidem, p.86). Dessa forma, as feministas criam a frase de ordem “o privado é político”. Swain (Ibidem, p.86, grifo da autora) diz que essa máxima diz respeito à composição hierárquica de toda a sociedade, pois evidencia um sistema social que confere ao âmbito do masculino a importância, poder e autoridade da noção de público, enquanto para o feminino fica o campo da família, da maternidade, da casa, do privado.

A “verdadeira mulher” do universo patriarcal (Ibidem, p.87, grifo da autora) não possui aspirações próprias ou autoconfiança, nem mesmo autoestima, ela se resume a procriação e dedicação. “Mulher, no singular, reduz a diversidade das mulheres, seus projetos, possibilidades de ser, de agir, a um só modelo, aquele que existe para os outros e pelo olhar de outrem.” (Ibidem, p.87). Segundo a autora

(Ibidem, p.86), as feministas nomearam de “modo de produção doméstico” a apropriação de trabalho feminino sem remuneração e sem reconhecimento social.

O privado torna-se político, entretanto, para Swain, a bipartição das relações culturais ainda existe, porque o patriarcado está nas engrenagens que formam os humanos como seres sexuados, divididos impreterivelmente em dois. E o que determina essa divisão é a reprodução, pois marca a mulher na maternidade. “Exaltada na tarefa ‘divina’ de dar à luz aos seres humanos, mas ao preço de se ver atrelada e delimitada por esta função.” (Idem, 2000, p.52)

Portando, ao estabelecer o antagonismo no social, o patriarcado criou um método de diferenciação ligado ao biológico ato de reprodução.

Ser homem, neste sistema, passa a ser sinônimo de razão, criação, autoridade, poder, e ser mulher, limitada a seu destino biológico, significa ser mãe, esposa, dedicada, cuidando de todos, das crianças, dos velhos, das famílias, dos doentes. Ou, caso recuse estas funções, ela passa a ser considerada prostituta, ou “histérica”, ou autoritária, ou masculinizada. (SWAIN, 2011, p.86)

A atuação das mulheres, diz Swain (Idem, 2005, p.337), foi apagada dos registros históricos: presentes, porém invisíveis. A história narrada no masculino descreve de forma verdadeira que as mulheres teriam contribuído apenas com o produto de seus ventres, exiladas a um sexo utilitário, cuja construção é ocultada. Na avaliação de Swain (2014), foram as feministas que começaram a revelar a presença ativa das mulheres, que foram sujeitos políticos em todas as épocas, e a por em xeque a formação cultural dos papéis femininos e masculinos.

A autora então questiona “e o patriarcado, este sistema que possibilita todas estas injustiças, sempre existiu?” (Idem, 2011, p.87, grifo da autora) Como foi visto anteriormente, não. De acordo com ela (2011), dizer “sempre” em História seria como evocar um mundo estático, em que tudo se construiria na mesma formação, utilizando o mesmo modelo, e isto é inviável se visarmos a variabilidade das relações sociais. “O que há é um discurso repetitivo, que pretende reconstruir as relações atuais nas quais as mulheres são inferiores e apropriáveis” (Ibidem, p.87).

A historiadora (Ibidem, p.87) atesta que ainda existem sociedades em que as mulheres não sofrem pelo patriarcado, como em povos das Ilhas do Pacífico, tribos indígenas norte-americanas e até mesmo na China. Ela afirma também que no passado a quantidade de exemplos era muito maior, como os Celtas, os povos minoicos, os Pictos, os Germanos, os Sumérios, em Esparta. “E mesmo entre os

indígenas brasileiros, à época da colonização, os homens não possuíam as mulheres e não tinham a mesma representação de masculino e feminino que temos hoje” (Ibidem, p.87).

Porém, discorre a autora, a história ensinada nas universidades e escolas silencia toda relação social que não esteja dentro do patriarcado. “Mulheres guerreiras, mulheres rainhas, mulheres sujeitos políticos, foram apagadas do aprendizado, da memória social e histórica, levadas para o domínio da lenda ou do mito” (Ibidem, p.88). Essas “sociedades primitivas” igualitárias, que se oporiam ao patriarcal “civilizado” e hierárquico são remetidas à sua condição inferior. “É assim que a igualdade naufraga face à diferença” (Ibidem, p.88). O que a história diz a respeito das milhares de figuras femininas que aparecem na Europa, Ásia, África e dos povos que durante milênios reverenciavam o feminino? Segundo Swain (2014), nada. Ou apenas falam de um “matriarcado” de desordem e de caos.

Swain também aborda a sororidade, se referindo como “solidariedade feminista”. Sororidade vem do latim, *sororis* para irmã e *idad*, relativa a qualidade. Se o pacto entre os homens é conhecido como fraternidade e reconhece parceiros e sujeitos políticos excluindo as mulheres, a Sororidade é o pacto entre as mulheres que são reconhecidas irmãs:

Mesmo se eu não sou violentada ou insultada, mesmo se não me batem ou excluem, existem milhares de pessoas, chamadas “mulheres” que sofrem os piores maus tratos, exatamente por serem mulheres. Mutiladas sexualmente, vendidas, trocadas, impedidas de sair de casa, de dirigir, de andar na rua, surradas, exploradas, obrigadas a casar, estupradas, elas são legião, pelo mundo todo. E a solidariedade feminista deve chegar até elas, mostrar que há uma esperança na resistência e na ação. (SWAIN, 2011, p.87)

Os feminismos, afirma Swain (2011, grifo nosso), mesmo com suas diferenças em expressões e tendências, têm algo forte em comum que é o poder de transformar o mundo, de modificar o imaginário social e a “representação” que faz do feminino algo inferior.

1.2. O Estereótipo

Para João Freire Filho (2005, p.18, grifo do autor), a expressão *representação* designa, entre outras concepções, atualmente, o uso de textos, imagens e sons para “falar por” ou “falar sobre” grupos sociais no campo das artes e indústrias da cultura.

Após o autor dizer que há “um crescente interesse acadêmico pelo processo através do qual imagens das minorias são concebidas, estruturadas e apresentadas ao público pelos meios de comunicação de massa” (FREIRE FILHO, 2005, p.18), ele também afirma que ferramentas de análise aprimoradas mostram as formas como pobres, mulheres, homossexuais e negros, entre outros, são representados por todo esse aparato da cultura de mídia e do consumo.

Assim Freire Filho questiona quais atores e instituições sociais são responsáveis pelas imagens desses grupos, além de quais fatores políticos e econômicos, apoiados por quais códigos culturais e visando qual público.

Como os costumes, o cotidiano, os entretenimentos, os dilemas e as formas coletivas de luta das minorias são apresentadas nos meios de comunicação de massa? Quais os fatos históricos, os feitos artísticos e políticos, os pontos de vista e as características enfatizadas ou silenciadas? Que ambivalências, tensões e contradições são possíveis detectar no interior destas representações impressas e audiovisuais? (FREIRE FILHO, 2005, p.19)

O autor¹⁰ indaga também sobre em que medida a autoestima de grupos e indivíduos pode ser influenciada por sua sub-representação distorcida, “estigmatização, folclorização, exotização” (Ibidem, p.19), suscitando inibição e ressentimento em relação à sua própria identidade e vontade de rejeitar sua herança cultural, e como essas práticas representacionais afetam a crença e postura da sociedade em geral, no que se refere à legitimidade das reivindicações das minorias por liberdade, democracia, justiça social e cidadania.

Freire Filho (2005) ainda afirma que as indústrias da cultura, por meio de filmes, canções, notícias, entrevistas, testes, dicas, concursos, apresentam representações em texto e imagem daquilo que é pertinente seja sobre personalidade, aparência, conduta moral, relacionamento afetivo e sexual, postura política, que seriam modelos simbólicos pelos quais a sociedade consumidora construiria seu julgamento do que seria atraente, moderno, civilizado. Logo as representações afetariam como os indivíduos se veem, como são vistos e como são tratados. Segundo o autor (Ibidem, p.21), elas são reguladas por discursos e a

¹⁰ O autor João Freire Filho foi utilizado neste trabalho por sua publicação “Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias”, 2005, porém ressalta-se que ele não segue a linha de estudos da Teoria das Representações Sociais. Indica-se para aprofundamento no assunto o livro, organizado por Denise Jodelet, *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989.

construção de significados envolve uma disputa por hegemonia que tem poder de afetar a distribuição de riquezas e prestígio, além de mais oportunidades de educação, emprego e participação na vida pública.

Para João Freire Filho (Ibidem, p.22), esses debates públicos e análises acadêmicas sobre a difusão em larga escala dessas representações prejudiciais das minorias costumam girar em torno do conceito estereótipo.

Os estereótipos, segundo o autor, funcionam como um meio de estabelecer “sentido de organização ao mundo social” (Ibidem, p.22), porém, ao contrário da ideia utópica que esse conceito pode passar, eles tentam obstruir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou divulgação de uma realidade ou singularidade, em benefício da conservação das relações de poder, desigualdade e exploração. “Não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas – contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história” (Ibidem, p.22). Do ponto de vista do autor, os estereótipos “geralmente expressam tensões e conflitos sociais subjacentes [...] a latina amorosa e quente, o negro de índole escrava [...], o suburbano farofeiro, o homossexual erotomaniaco” (Ibidem, p.22), é possível também complementarmos seus exemplos com “o favelado bandido”, “o gordo preguiçoso”, a “feminista feia e mal amada”, além de muitos outros. Essas expressões demonstram que o estereótipo “reduz toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero [...] a alguns poucos atributos [...] supostamente fixados pela Natureza” (Ibidem, p.23), sendo assim crucial na organização do discurso do senso comum. Para Freire Filho, eles constituem:

A abstração em virtude da qual minha individualidade é alegorizada e transformada em ilustração abusiva de outra coisa, algo não concreto e não individual. Como forma influente de controle social, ajudam a demarcar e manter fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, [...] o aceitável e o inaceitável, [...] Nós e Eles. (FREIRE FILHO, 2005, p.23)

Ele (Ibidem, 2005, p.23) ainda afirma que os estereótipos melhoram a autoestima e a união do “nós” em uma comunidade imaginária e simultaneamente excluem simbolicamente tudo que não se encaixa.

1.3. O Mito da Beleza

João Freire Filho aborda também o fato da crítica feminista ter documentado, a partir dos anos 1970, os “papéis sexuais” (FREIRE FILHO, 2005, p.21). Ele prossegue afirmando que os meios de comunicação de massa eram denunciados como prisões patriarcais que divulgavam e legitimavam imagens femininas negativas, baseando-se em fantasias masculinas. Freire Filho afirma que algumas autoras apontaram que a razão para essas distorções da imagem da mulher seriam causadas pela presença predominante de executivos e funcionários homens nos campos midiáticos, realidade essa que permanece até os dias atuais.

Tanto a condenação silenciosa como a estigmatização ostensiva influenciariam, por sua vez, as definições e os parâmetros de feminilidade, domesticidade e beleza por meio das quais as mulheres passavam a avaliar a si mesmas, aos seus relacionamentos, às suas necessidades e às suas aspirações. (FREIRE FILHO, 2005, p.21)

O estereótipo de feminilidade é relacionado à delicadeza, submissão, gentileza, beleza, a uma dona de casa amável, atenciosa, como determinava a Mística Feminina, teoria desenvolvida por Betty Friedan (1971) que deu nome a seu livro. A ideia principal da publicação era conceituar a mistificação em torno da mulher, que deveria sempre assumir o papel de mãe zelosa e boa esposa, então garotas, desde muito novas, eram incentivadas a viverem em torno do marido e dos filhos, sem desenvolverem nenhum incentivo para a independência das meninas. A autora afirma que isso fez com que várias mulheres se vissem como fracassadas, gerando assim vários distúrbios psicológicos como a depressão. Ser mulher era, e ainda é, em certa medida, aceitar o padrão de beleza e comportamento e se esforçar para atingí-lo, sob pena de ser uma pessoa frustrada caso não conseguisse. “As mulheres adaptam-se às roupas e não vice-versa’ dizia um vendedor” (FRIEDAN, 1971, p.19)

Segundo Wolf (1992), a principal relação de feminilidade na sociedade ocidental de hoje é uma mulher que sempre se cuida e se arruma, buscando conquistar um ideal de beleza impossível.

Naomi Wolf observa que o mito da beleza, noção cunhada por ela, é uma reação violenta contra o feminismo, ademais, esse mito usa um modelo de beleza como arma contra a luta pela independência perpetrada pelas mulheres. Conforme as mulheres entram para o mercado de trabalho, é preciso um novo pensamento

para que sejam impelidas ao mesmo consumismo de antes. O mito da beleza “surgiu para tomar o lugar da Mística Feminina, para salvar as revistas e seus anunciantes das terríveis consequências econômicas da revolução feminina”. (1992, p.87)

Como “um monstro em escala muitíssimo maior do que as de outras minorias” (Ibidem, 1992, p.27), as mulheres vinham sendo uma intimidação ao status dos homens e conquistando espaço no poder, mesmo sobrecarregadas por terem de trabalhar mais pelos mesmos salários e exercerem as funções domésticas. Elas estavam se tornando uma ameaça para a cultura masculina. Então a ideia da beleza ideal aparece certificando que a aparência feminina é uma característica necessária para o sucesso, como mais uma preocupação para as mulheres, e as faz pensar que todas podem atingir o modelo com dedicação e esforço. “A ‘beleza’ passa a ser a condição para que a mulher dê o próximo passo. Vocês agora estão ricas demais. No entanto, não podem estar magras o bastante”. (Ibidem, 1992, p.36)

A autora observa que, quanto mais obstáculos forem ultrapassados pelas mulheres, mais cruéis serão as imagens da beleza feminina impostas, gerando uma insatisfação crônica. À medida que mulheres se libertavam da domesticidade da “mística feminina”, o mito da beleza invadia o espaço, para assumir sua tarefa de controle social.

Todas as gerações desde cerca de 1830 tiveram de enfrentar sua versão do mito da beleza. ‘Significa muito pouco para mim’, disse a sufragista Lucy Stone em 1855, ‘ter o direito ao voto, a possuir propriedades etc, se eu não puder ter o pleno direito sobre o meu corpo e seus usos.’ Oitenta anos mais tarde [...] Virgínia Woolf escreveu que ainda se passariam décadas até as mulheres poderem contar a verdade sobre seus corpos. (WOLF, 1992, p.14)

Wolf observa que as indústrias de dietas e cosméticos se tornaram os novos “censores culturais do espaço intelectual das mulheres” (1992, p.13), e, em razão das suas pressões, a modelo jovem e esquelética ocupou o espaço antes preenchido pela imagem da dona-de-casa feliz como base no conceito de feminilidade.

De acordo com a autora, são esses modelos de revistas femininas que as mulheres normalmente mencionam primeiro quando pensam no mito. Elas podem ser consideradas as “heroínas da cultura de massa da mulher adulta” (Ibidem, 1992, p.80), que são um reflexo de uma infância que se passa enquanto aprendem que as

histórias acontecem a mulheres bonitas, sejam elas interessantes ou não. As histórias não acontecem com mulheres que não sejam lindas.

Wolf diz ainda que os conceitos de beleza, nos quais as mulheres são inseridas, suscitam o “ódio a si mesmas”, compulsão com o próprio corpo, além do pânico de envelhecer, um estado de fracasso constante, de fome e de insegurança sexual. Tudo isso por meio da propagação e bombardeio de imagens do que deveria ser considerado ideal. Mas ela esclarece que o padrão ideal de um período específico são apenas símbolos de comportamento que aquele tempo julga ser desejável. “O mito da beleza, na realidade, sempre determina o comportamento, não a aparência” (Ibidem, 1992, p.17, grifo da autora).

Assim a autora complementa que é uma ilusão acreditar que essa qualidade chamada “beleza” existe de forma universal, que as mulheres devem querer possuí-la e que os homens devem desejar mulheres que a possuam, que encarnar beleza é uma obrigação feminina, e não masculina. Na realidade, Wolf afirma que, ao contrário desse pensamento, “a ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro”. (Ibidem, 1992, p.15) Ela continua “o mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens” (Ibidem, 1992, p.15).

Segundo Wolf (1992), enquanto os homens podem trabalhar e ser bem sucedidos e se preocuparem apenas com isso, as mulheres devem, além disso, se preocupar em alcançar um padrão impossível de performance.

As mulheres precisam se enquadrar em um modelo para alcançarem sucesso e, infalivelmente, serão definidas pela aparência. Para Wolf, o ponto não é as mulheres emagrecerem, se sujeitarem a procedimentos cirúrgicos, se maquiarem. “O verdadeiro problema é a nossa falta de opção” (Ibidem, 1992, p.363, grifo da autora).

Na concepção da autora, é formulada a ideia de que a mulher não deve ser nada além de uma “beldade” na cultura masculina para que essa cultura nunca deixe de ser masculina. “Uma linda heroína é uma espécie de contradição, pois o heroísmo trata da individualidade, é interessante e dinâmico, enquanto a ‘beleza’ é genérica, monótona e inerte”. (WOLF, 1992, p.77). Mulheres não são desejáveis quando demonstram personalidade, em oposição a imagem da mulher ingênua, sem malícia. Wolf também critica a supervalorização da aparência jovem, segundo ela,

ter orgulho da própria vida é uma das liberdades mais básicas que alguém deve ter. “Eliminar os sinais da idade do rosto de uma mulher equivale a apagar a identidade, o poder e a história das mulheres” (Ibidem, p.77).

É notável também como a autora trata sobre a rivalidade entre mulheres.

O mito gostaria que as mulheres acreditassem que a mulher desconhecida é inatingível; que ela está sob suspeita antes de abrir a boca por ser Uma Outra, e a lógica da beleza insiste que as mulheres considerem umas às outras como possíveis adversárias até descobrirem que são amigas” (WOLF, 1992, p.98).

Para Wolf, essa divisão entre as mulheres é o maior problema que o mito da beleza nos trás, pois inviabiliza que as mulheres se unam contra esses conceitos.

As novas bandeiras levantadas pelas mulheres foram hostilizadas pelo mito da beleza, que transformou os questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade em dúvidas sobre o seu lugar no próprio corpo, segundo a autora. Ela também indaga se a identidade da mulher representa algo, se deve ser forçada a desejar a aparência de outra pessoa: “a nossa identidade deve ter como base a nossa ‘beleza’, de tal forma que permaneçamos vulneráveis a aprovação externa, trazendo nosso amor próprio [...] exposto a todos” (1992, p.17). Mas garante ser a favor de ações que façam as mulheres se sentirem bem, diz que a questão não é se maquiar, emagrecer, fazer cirurgia plástica, mas sim ter o direito de poder ter a aparência que quiser.

O mito da beleza, afirma Wolf, é, no momento, mais pífido que qualquer “mística da feminilidade” que possa ter surgido até hoje. É algo muito mais complexo de se reconhecer e se caracterizar, portanto de se combater.

Se quisermos nos livrar do peso morto em que mais uma vez transformaram nossa feminilidade, não é de eleições, grupos de pressão ou cartazes que vamos precisar primeiro, mas, sim, de uma nova forma de ver. (WOLF, 1992, p.24)

2. OS CONTOS DE FADAS E A DISNEY

2.1. Contos de Fadas

Encontrar um significado em nossas vidas, de acordo com o autor Bruno Bettelheim (2006), é nossa maior necessidade e mais difícil realização. Assim ele afirma que, ao criar uma criança, a missão mais complicada é auxiliá-la nessa tarefa.

Exatamente porque a vida é freqüentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. (BETTELHEIM, 2006, p.13)

É preciso ajudar a criança a tornar claras suas emoções, a reconhecer suas ansiedades, aspirações e dificuldades, e também sugerir soluções para seus problemas. O autor afirma que:

[A criança] necessita de uma educação moral que, de modo sutil e implícito, conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo.” (Ibidem, p.13)

Bettelheim (2006) explica que os contos de fadas passam para a criança exatamente essa mensagem, mostrando que sempre terão que lutar contra dificuldades na vida porque é parte intrínseca da existência humana e que, se a pessoa não se apavorar e sim enfrentar as opressões imprevistas e, muitas vezes, injustas, todos os obstáculos serão ultrapassados e ela chegará à vitória.

O autor afirma que é típico dos contos de fadas expor, de maneira clara e incisiva, um dilema existencial. Assim a criança pode entender o problema em sua forma mais específica, onde uma trama mais profunda conturbaria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. E por ter esse jeito íntimo e descomplicado ele impede que as crianças mais novas se sintam coagidas a agir de determinado modo, e nunca as leva a se acharem inferiores. “Longe de fazer solicitações, o conto de fadas reassegura, dá esperança para o futuro, e oferece a promessa de um final feliz”. (Ibidem, p.35)

Já que o antagonismo “bem e mal” são tão presentes na vida e as tendências para ambos existem para a maioria das pessoas, outra característica dos contos de fadas é o mal ser tão onipresente quanto a virtude. E é esse conflito que define o

problema moral e inicia a luta para solucioná-lo. Segundo Bettelheim (2006), o mal não é desprovido de atrações e, várias vezes, é temporariamente vitorioso, porém não é a punição do malfeitor que faz com que a história se torne uma experiência em educação moral, apesar de isso também ser levado em conta. A certeza de que o crime não compensa é um meio de intimidação bem mais concreto. A moralidade não é gerada pelo fato de a virtude ser vitoriosa no fim da história, e sim porque, para a criança, o herói é bem mais atraente, ela se identifica com ele em todas as suas batalhas. Ela não se pergunta “Será que quero ser bom?” e sim “Com quem quero parecer?”. A criança acredita que sofre e triunfa com o herói, graças a essa identificação. E ela faz essas correlações por conta própria, assim “as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela”. (BETTELHEIM, 2006, p.16).

De acordo com o autor (2006), ao mesmo tempo em que diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si e favorece o desenvolvimento de sua personalidade, concede significados e enriquece a existência dela de tantas formas que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança.

Bettelheim (2006) observa que as ansiedades existenciais e dilemas são encarados com muita respeitabilidade pelo conto, que se dirige justamente a eles ao trabalhar com a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter valor; o amor pela vida e o medo da morte.

“E viveram felizes para sempre”. De acordo com o autor (2006), essa frase não engana a criança nem por um segundo sobre a possibilidade de vida eterna. Os contos ensinam que quando uma pessoa constrói uma ligação verdadeiramente satisfatória com outra, alcançou o máximo, em segurança emocional de existência e permanência; e só isto pode apagar o medo da morte. Os contos também explicam que uma pessoa que encontrou o verdadeiro amor adulto não necessita desejar a vida eterna.

Apesar de vários contos terem princesas como protagonistas, sobretudo os que originaram filmes voltados principalmente ao público feminino, Bettelheim afirma que:

Os contos de fadas têm grande significado psicológico para crianças de todas as idades, tanto meninas quanto meninos, independente de idade e sexo do herói da história. Obtém-se um significado pessoal rico das histórias de fadas porque elas facilitam mudanças da

identificação, já que a criança lida com diferentes problemas, um de cada vez. (Ibidem, p.26)

O autor continua explicando que o conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança, de forma tanto consciente quanto inconsciente, a renunciar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais independente. Marilena Chauí (1984) também afirma que os contos serviriam como um “rito de passagem” antecipado, que não apenas ajudam a criança a lidar com o presente como também a preparam para o que ainda virá na sua caminhada para entrar no mundo dos adultos. Isso seria bem diferente das histórias infantis modernas, onde há uma tentativa de poupar a criança dos perigos, dos conflitos, negando a existência de ansiedades e dilemas existenciais. De acordo com Chauí “Essa literatura, pretensamente realista, substitui a criança sabida, inventiva, crédula e astuta, amedrontada e valente, pela criança tonta e ‘bem-intencionada’”. (CHAUÍ, 1984)

Segundo Nelly Novaes Coelho (1991), os contos de fadas são de origem celta e, inicialmente, apareceram como poemas. Eles percorreram as regiões do Egito, da Índia, da Palestina, da Grécia clássica e do Império Romano chegando à Europa, recebendo influência de cada uma dessas regiões. O espiritualismo cristão foi então adicionado ao alicerce pagão das histórias durante a Idade Média.

A edição dos contos de fadas tal como conhecemos hoje (mesmo existindo várias versões), surge na França, fim do século XVII, sob a iniciativa de Charles Perrault (1628 - 1703) com seu livro *Contos da mãe Gansa* que contava com histórias como *Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *A Bela Adormecida do Bosque*. Couto e Campos (2009) explicam que Perrault não criou as narrativas dos contos, mas as editou para que estas se adequassem às audiências folclóricas contadas pelos camponeses, governantas e serventes.

Coelho (1991) comenta que a maioria dos contos publicados por Perrault girava em torno de mulheres vítimas ou injustiçadas, o que comprovaria seu apoio à causa feminista, já que sua sobrinha seria uma das vozes do movimento que surgia na época. O próprio nome *Mãe Gansa*, que faz referência ao costume de mulheres contarem histórias enquanto fiavam, já demonstra a relevância que as personagens femininas têm para o autor.

Mas somente no século XIX, com os Irmãos Grimm, que os contos de fadas se tornaram mais prestigiados e começaram a ser direcionados ao público infantil.

Coelho (1991) mostra que Jacob e Wilhelm Grimm foram encontrando as narrativas de contos a medida que pesquisavam e estudavam graças a preocupação literária da época, e assim publicaram *Contos de Fadas para Crianças e Adultos* que reunia centenas dessas histórias como *Os Sete Anões e a Branca de Neve*, *Os Músicos de Bremen*, e novamente adaptações de *A Bela Adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho* e *A Gata Borralheira*.

Nesse mesmo século viveu Hans Christian Andersen (1805-1875) que, considerado por muitos o mestre do conto de fadas, foi o maior criador na literatura infantil romântica “pois conseguiu, de maneira admirável, a fusão entre o pensamento magico das origens arcaicas e o pensamento racionalista dos novos tempos” (Ibidem, p.77)

Andersen “sempre revelou grande sentido de sensibilidade artística ao lado de uma extraordinária delicadeza de sentimentos.” (CARVALHO, 1989, p.107). Vários contos refletem a sua própria infância, existindo uma relação entre a sua vida e as histórias que escreveu, sendo visível em contos como *O Patinho Feio* e *A Rainha da Neve*. O autor também é o criador de grandes clássicos como *A Princesa e a Ervilha*, *A Roupa Nova do Rei*, *A Pequena Sereia*, *O Soldadinho de Chumbo*, *A Pequena Vendedora de Fósforos*.

Jacqueline Held (1980) afirma que para uma pessoa compreender a história de um conto e entender sobre o que é falado é necessário que haja algum elemento natural. “Qualquer história, para ser ‘compreensível’, comunicável, supõe um mínimo de referências à experiência comum do escritor e do leitor, um mínimo pois, de referências ao humano, ao ‘natural’, ao ordinário” (HELD, 1980, p.72, grifo da autora). Segundo a autora, o fantástico só é aceito e nos atinge se houver relações com a realidade. “O fantástico e o real precisam caminhar juntos. Mesmo que haja predominância de um em relação ao outro, mas é preciso que estejam relacionados” (Ibidem, p.72).

Bettelheim (2006) alega que, apesar de apresentar traços do cotidiano, o conto de fadas não se refere ao mundo exterior. Ele considera que a “natureza irrealista das histórias são importantes para deixar claro que o conto não é uma fonte de informações útil sobre o externo e sim sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo” (BETTELHEIM, 2006, p.34). Esses processos internos se

tornam tangíveis a partir do momento em que são externalizados pelos personagens e suas desventuras.

A psicanalista Clarissa Pinkola Éstes (2005) alega que adaptações eliminaram os “episódios brutais” dos contos originais, como o final de *A Branca de Neve*, em que a madrasta é obrigada a dançar com chinelos de ferro em brasa até à morte. Para a autora, “omitir que há violências, más opções e grandes paixões que subjugam a mente, e não ensinar à criança como proteger sua alma, a enfraquece” (ÉSTES, 2005, p.25). Mesmo a versão dos contos passada das tradições orais para a versão escrita pelos Irmãos Grimm sofreu alterações, como uma tradução, e “omitem os detalhes escatológicos que são comuns em miríades de contos da tradição oral” (Ibidem, p.20).

Ela afirma que várias vezes as ilustrações de um livro infantil servem somente para prender o interesse da criança até o fim da história. Contudo, nos filmes baseados nos contos:

As imagens escolhidas pelos talentosos artistas, muitas vezes, tornam-se as únicas imagens na mente de crianças, e muitas vezes na mente dos adultos também - e para toda a vida. Vemos apenas essas imagens em lugar das que a nossa própria imaginação criaria”. (ÉSTES, 2005, p.28)

Isso, de acordo com a autora (2005), corroeria a imaginação, fazendo com que a pessoa se abasteça somente de imagens prontas. Em histórias onde a “feiura” é abordada, como *A Bela e a Fera*, ou *O Corcunda de Notre Dame*, amenizar essa característica do personagem com versões limpas e fofas faria com que “o impacto surpreendente de encontrar beleza e transformação naquilo que se acha mais grotesco, feio, estragado, se perde; o conceito de redenção para todos desaparece”. (Ibidem, p.28)

Quando as pessoas ouvem contos, segundo Éstes, elas não estão exatamente “ouvindo”, e sim lembrando ideais inatos. “Os contos provocam nossa mente a sonhar com coisas que lhe parecem familiares, mas costumam ter origens fundadas no passado distante” (Ibidem, p. 17). A autora atenta para o fato de que os contos seriam “lanternas mágicas que registram o Zeitgeist, o espírito do tempo” (Ibidem, p. 17). Toda vez que alguém se volta a um dos contos, é suscetível a incluir novas interpretações.

O aprendizado e a percepção são responsáveis pela aquisição de uma consciência de significação. Que as histórias possam evocar tudo isso na mente dos ouvintes já é razão bastante para compreendê-las como forças renovadoras. (ÉSTES, 2005, p.17)

Os contos de fadas possuem um glossário próprio, em que várias ideias são expressas em palavras e imagens que simbolizam pensamentos universais. A autora exemplifica alegando que uma princesa de cabelos dourados representa “beleza de alma e espírito que, metaforicamente, é de ouro e não pode ser adulterada”(Ibidem, p.23). Essa princesa não seria uma pessoa do dia-a-dia, ela representaria a essência da alma. Porém, normalmente a princesa será vista no nível mundano “como a heroína que representa o ideal físico para todas as mulheres”(Ibidem, p.23). Éstes acredita que seria mais frutífero valorizar os símbolos, entender os contos em seu contexto mais amplo, do que apenas acreditar que há uma imagem bonita na história.

Bettelheim (2006), ao atestar que os contos são um modo de as mentes infantis se abrirem às coisas superiores da vida, critica que a maioria das pessoas conheça as histórias apenas em “versões amesquinhas e simplificadas, que amortecem os significados e roubam-nas de todo o significado mais profundo - versões como as dos filmes e espetáculos de TV, onde os contos de fada são transformados em diversão vazia” (BETTELHEIM, 2006, p.32). Muitas dessas versões prontas são, atualmente, apresentadas pelas animações que propagam imagens que, como foi dito, impedem o exercício da imaginação, além de reforçar padrões.

2.2. Disney e o Cinema de Animação

Maria Christina Menezes (2005) afirma que a animação nasce, em meados de 1830, com a projeção de desenhos e slides pintados na Roda de Faraday e no Taumatrópio, podendo ser acrescido o Teatro Óptico de Reynaud, em 1888. Um dos pioneiros na formação da linguagem de animação foi o francês Emile Cohl, que fez o primeiro filme utilizado em projetor, em 1908, *Fantasmagorie*, de 2 minutos.

Mesmo possuindo uma grande diversidade de técnicas e estilos, continua Menezes (2005), o desenvolvimento da animação como produto comercial dependeu de restrições técnicas e estéticas. Foi sentida a necessidade de um público amplo para que o produto fosse lucrativo e que pudesse disputar o mercado com o cinema.

Assim foi preciso uma busca por sistemas de produção industrial, padronizando a linguagem. “A animação não seria mais o produto de artistas individuais [...] mas passaria a ser regida por um conjunto de regras de produção” (MENEZES, 2005,p.35). Sébastien Denis (2010) ressalta que a animação, colocada por alguns autores como gênero, deve ser vista como técnica acima de tudo, porque permite produzir filmes que perpassem vários gêneros, como comédias, dramas, filme de terror e até documentário.

Menezes (2005) menciona que o primeiro estúdio foi criado pelo canadense Raoul Barré, em 1913, e em 1914 é montado o primeiro dos Estados Unidos, por John Bray. Então a animação se alastra e é iniciado um processo que consagra algumas técnicas e recursos, enquanto elimina outros experimentais.

A autora (2005) comenta que, na década de 1920, a animação em série para o cinema se torna o primeiro importante produto da indústria, que exige a permanência dos personagens para que o público os reconheça. Alguns dos mais famosos, como o *Gato Felix*, de Otto Messmer, e *Mickey Mouse*, de Walt Disney, se tornaram tão conhecidos quanto interpretações de Charles Chaplin.

Contudo, esse recurso de série logo se esgotou como produto cultural, e Menezes (2005) conta que um dos primeiros a perceber isso foi Disney. Ele notou que a qualidade da animação em série era pequena para as exigências do público que se formava para as artes e o cinema, assim passou a “investir naquilo que o mundo viria a conhecer como a *ilusão de vida* na animação” (Ibidem, 2005, p.37)

De acordo com Menezes (2005) Walt Disney já era animador em produtoras de comerciais quando, em 1922, fundou seu próprio estúdio, em que estabeleceu, rapidamente, várias inovações, como a divisão de trabalho entre animadores principais e assistentes, a criação do *pencil test* em que os esboços de lápis eram filmados para a conferência da perfeição dos movimentos, a invenção do *storyboard*, hoje utilizado por todo o cinema. Seu primeiro grande sucesso foi o filme *Steamboat Willie*, 1928, mas não foi graças ao personagem Mickey Mouse, e sim a precisão no sincronismo dos movimentos com o som.

Em 1930 Disney já possuía um estúdio de ponta, que dispunha de todos os recursos para o aperfeiçoamento da arte de animar personagens: uso de modelos vivos, esqueletos, maquetes, modelos articulados; filmagens de atores, bailarinos, circenses para modelos; visitas, em equipe, a zoológicos e fazendas, para estudos e filmagens de animais. Enfim, tudo no sentido de aperfeiçoar a

industrialização desta arte, proporcionando uma maior perfeição de movimentos e racionalização da produção. (MENEZES, 2005, p.38)

Em 1937, é lançado *Branca de Neve e os Sete Anões*, o primeiro longa-metragem do estúdio Disney, sendo o auge da perfeição para época, que rendeu a W. Disney, em 1939, um Oscar honorário em tamanho normal e sete estatuetas em miniatura¹¹, representando os personagens do filme. E assim segue a ascensão da Walt Disney Estúdios.

Fernanda Cabanez Breder (2013) afirma que, de acordo com a biografia escrita por Neal Gabler (2013), Disney era reconhecido tanto como um grande exemplo do imperialismo cultural dos Estados Unidos quanto como a personificação do *american dream* graças à “sua determinação, seu idealismo, sua informalidade, falta de afetação e, talvez, acima de tudo, em sua súbita ascensão da pobreza e do anonimato para o pináculo do sucesso” (GABLER apud BREDER, 2013, p.25). Breder (2013), baseando-se em Gabler, afirma que W. Disney, além de reinventar a animação, criando uma arte que destacava personagem, narrativa e emoção, foi o primeiro a perceber o potencial da televisão como aliada ao invés de inimiga, assim se tornou o primeiro empresário a integrar em sua companhia “programas de televisão, desenhos animados, filmes com personagens reais, documentários, parques, música, livros, quadrinhos e a comercialização da reprodução de filmes educativos” (Ibidem, p.25).

Segundo Denis (2010), em 1966, com a morte de W. Disney, a empresa continuou seguindo os padrões de temas, como contos de fadas e animais com características humanas (*Dumbo*, *O Cão e a Raposa*, *Robin Hood*), mas, sem ele, a produção aumentou e a qualidade baixou. A confiança da Companhia retorna apenas em 1986, com o sucesso de *As Peripécias do Ratinho Detetive*, dando forças para o lançamento de *A Pequena Sereia*, em 1989 que retomava a fama das princesas. O filme “representa o novo arquétipo das temáticas e da forma Disney, com canções populares e uma estrutura narrativa que [...] serão retomadas em todos os filmes posteriores” (DENIS, 2010, p.137). Assim viriam vários sucessos como *A Bela e a Fera*, em 1991, *Aladdin*, em 1992 e *O Rei Leão*, em 1994. Mas Denis atenta que era o início de um novo declínio, pois é lançado *Toy Story*, em 1995, uma

¹¹ PARMA, Alan Febrário. A Homogeneização de Gêneros Literários nos Filmes de Walt Disney. In: *Língua, Literatura e Ensino*, vol. 4. Campinas: Unicamp, 2009.

coprodução com a “concorrente” Pixar, que, apesar de ser difundido pela Disney, “não se limita a fazer sombra às produções da casa: é uma revolução estética” (2010, p. 137).

Segundo Breder (2013) “Toy Story” simbolizou uma nova era no cinema de animação por ser o primeiro filme inteiramente em computação gráfica. A autora (2013) afirma que a técnica possui custo financeiro e de tempo bem menor que uma animação tradicional. A Disney anuncia, em 2004, que não produziria mais filmes do “estilo clássico” após o enorme fracasso de *Nem que a Vaca Tussa*, porém, após comprar a Pixar, em 2006, a companhia anuncia que pretende reviver a técnica tradicional, e assim em 2009 é lançado *A Princesa e o Sapo*.

Giroux (1994), em seu texto *The Disneyfication of Children’s Culture (A Disneyzação da Cultura Infantil)*, afirma que a Disney é “mais que um gigante corporativo, é também uma instituição cultural que luta fortemente para proteger seu status mítico de provedor da inocência e virtude moral americana” (GIROUX, 1994, p.66. Tradução livre)¹².

De acordo com Giroux (1994) os filmes Disney possuem pelo menos tanta autoridade e legitimidade cultural para ensinar papéis, valores e ideais específicos quanto os meios tradicionais de ensino tais como escolas públicas, instituições religiosas, e a família. Na narração das histórias, os filmes misturam uma ideologia de encantamento e aura de inocência que auxiliam crianças a entenderem quem são e a como gerar um universo de fantasia em um mundo adulto. O autor (1994) comenta que parte dessa autoridade se dá graças a deslumbrante tecnologia dos equipamentos, dos efeitos sonoros, das histórias fofas que ele caracteriza como abraçáveis.

Porém, ele atenta para o fato de que, dada a influência que a estética Disney exerce nas crianças, é extremamente necessário que pais, professores e outros adultos entendam como esses filmes atraem tanta atenção e modelam os valores das crianças que os assistem:

Como uma produtora de cultura para crianças, a Disney não deveria receber uma absolvição tão fácil por ser definida como uma fortaleza universal de diversão e alegria. Pelo contrário, como uma das principais instituições da construção da cultura infantil dos Estados Unidos, ela merece uma desconfiança saudável e um debate crítico. Esse debate não deveria ser limitado aos lares e sim uma

¹² Original: “more than a corporate giant, it is also a cultural institution that fiercely struggles to protect its mythical status as a purveyor of American innocence and moral virtue.”

característica central das escolas e de qualquer outro meio público crítico de aprendizado (GIROUX, 1994, p.68. Tradução livre)¹³.

O autor (1994) completa que, como qualquer instituição educacional, a visão da companhia sobre o mundo precisa ser pensada em relação a como ela pode ser responsabilizada por aquilo que faz enquanto uma importante esfera cultural.

Giroux (1994, p.69) alega que os filmes Disney dão certo porque fazem as crianças, e até mesmo os adultos, terem contato com diversão e aventura. As produções se apresentam como formas de sentir prazer, mesmo que esse prazer seja pago. No entanto, o autor diz que os filmes só podem ser lidos, compreendidos, se o espectador estiver imerso no sistema de representações sobre os papéis de gênero, sexualidade, raça que são constantemente propagados pela televisão, pelo cinema.

Levando em consideração as principais animações lançadas pelos estúdios Disney até a publicação de seu texto, Giroux (1994) afirma que a construção da identidade de gênero para meninas e mulheres é um dos assuntos mais controversos. Ele sustenta que todas as personagens femininas são subordinadas aos personagens masculinos e definem seu senso de poder e desejo quase exclusivamente em termos de uma narrativa masculina dominante, exemplificando com Ariel, de *A Pequena Sereia*, ao declarar que, apesar de as crianças adorarem a rebeldia da princesa, no fim seu desejo, escolha e empoderamento estão relacionados a conseguir um homem bonito e amável.

O poder da reprodução de estereótipos negativos sobre mulheres e meninas ganha força, em parte, através da forma consistente com que mensagens similares circulam, com várias intensidades, em todos os filmes animados da Disney. Giroux (1994) diz que a percepção de empoderamento feminino pela empresa é extremamente reacionária.

Giroux (1994) também comenta a existência de um grande uso de estereótipos raciais em toda a história das produções Disney. Exemplifica com *Alladin*, que é reproduzido para milhões de crianças em todo mundo exibindo a cultura árabe como sendo grotesca, violenta e cruel. Todos os personagens maus

¹³ Original: "As a producer of children's culture, Disney should not be given an easy pardon because it is defined as a universal citadel of fun and good cheer. On the contrary, as a one of the primary institutions constructing childhood culture in the United States, it warrants healthy suspicion and critical debate. Such a debate should not be limited to the home, but should be a central feature of the school and any other critical public sites of learning."

têm barba, nariz grande e sotaque forte, além de estarem brandindo suas cimitarras o tempo todo, enquanto isso, Alladin foi modelado com base no Tom Cruise. Ainda há o uso de simples desenhos sem significado substituindo a linguagem árabe ao longo dos cenários. O autor (1994) então nos lembra da teoria do Orientalismo, cunhada por Edward Saïd, que denuncia os estereótipos de exotismo e misticismo bárbaro presentes em quase todas as representações do Oriente em mídias ocidentais. Segundo o autor (1994), outro exemplo de racismo é em *Rei Leão*, porque, enquanto os membros da família real de leões possuem sotaque britânico, as hienas possuem voz de atores negros que interpretam sotaques e gírias urbanas características de negros e latinos.

Henry Giroux (1994) assevera que, já que os filmes da Disney são tão influentes, eles jamais poderiam ser ignorados ou censurados por quem discorda dos ideais conservadores do estúdio, mas sim deveriam ser debatidos e problematizados, já que suas produções atribuem papéis completamente modelados em estereótipos para raças que destoem do padrão caucasiano e para o gênero feminino.

2.3. As Princesas Disney

Breder (2013) relata que, em 2000, é lançada oficialmente a franquia de mídia *Disney Princesas*, pertencente a Walt Disney Company e dedicada somente a essas personagens. Essa divisão, segundo a autora (2013), envolve a elaboração e comercialização de diversos produtos, como brinquedos, roupas, decorativos, livros, jogos, material escolar, assim como desenhos feitos para televisão. As integrantes da franquia já passaram por diversas variações, como a fada Sininho que pertencia a primeira versão, mas foi retirada e se tornou líder da franquia *Disney Fadas*, ou Esmeralda do *Corcunda de Notre Dame* (1996), que pertencia ao grupo até 2005, e que merece um destaque por representar uma minoria, os ciganos, e seguir a linha contestadora de papéis de classe e de gênero, que as princesas da mesma geração estavam demonstrando em menor ou maior grau. Atualmente a formação é feita por *Branca de Neve*, *Cinderela*, *Aurora*, *Ariel*, *Bela*, *Jasmine*, *Pocahontas*, *Mulan*, *Tiana*, *Rapunzel* e *Merida*.

Seus filmes exibem versões amenizadas dos contos de fadas que os inspiraram. A *Rainha Má* de *Branca de Neve*, na versão escrita pelos Irmãos Grimm, dançaria até a morte com sapatos em brasa, já em *Cinderela*, *Anastácia* e *Griselda*

cortam o calcanhar e o dedão do pé para que coubessem no sapatinho. Breder (2013) alega que a versão da Disney dessa história é inspirada no conto de Perrault, de 1697, que traz como moral que a graciosidade de uma mulher não tem preço e possui mais valor que a beleza, sendo um presente das fadas.

Yzaguirre (apud MALFROID, 2009) afirma existir uma clara divisão entre as heroínas mais antigas - *Branca de Neve, Cinderela e Aurora* - e as do fim do século passado - *Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas e Mulan* - e percebe uma evolução nas mais recentes com relação ao anseio por aventura e satisfação pessoal antes do desejo por uma relação romântica como as primeiras princesas, sendo *Pocahontas* a exceção que permanece, por escolha própria, solteira no fim da história. As heroínas mais recentes são mais rebeldes do que as outras, rejeitando seus papéis sociais ao invés de aceitá-los mesmo contra vontade. Yzaguirre (apud MALFROID, 2009) argumenta ainda que as ações das princesas mais novas possuem mais ênfase que sua beleza física, elas possuem uma personalidade forte.

Tendo em vista as princesas que vieram após a publicação de Malfroid (2009), Breder (2013) criou uma nova divisão com as princesas que vieram depois de *Mulan: Tiana, Rapunzel e Merida*. Gerando assim as categorias: Princesas Clássicas, Princesas Rebeldes e Princesas Contemporâneas.

2.3.1. As Princesas Clássicas

Breder (2013) alega que as três primeiras princesas da Disney são as mais lembradas. *Branca de Neve, Cinderela e Aurora* são apontadas como:

As princesas mais belas (a ponto de despertar a inveja das madrastas), amigas dos animaizinhos das florestas (sempre os companheiros da princesa solitária), que cantam com vozes doces e, principalmente, as mais passivas, esperando seus príncipes salvadores, com o beijo que as despertará ou devolverá o sapatinho perdido no baile. (BREder, 2013, p.32)

Nos dois primeiros filmes “o papel feminino é muito mais importante que o masculino”, já que é a princesa que conquista o público, “que apresenta personalidade, sonhos (ainda que o sonho seja sobre o príncipe), enquanto ele sequer tem seu nome pronunciado” (BREder, 2013, p.33). Ela considera que o príncipe é apenas um título: “só importa que seja belo, heróico, nobre e fiel, é a ideia de um príncipe e não um personagem de fato” (Ibidem, p.33). A autora então chama

a atenção para Aurora que, apesar de ter as mesmas características passivas de suas antecessoras, tem um par com muito mais interação, personalidade e falas, além de um nome: Príncipe Felipe.

Em dezembro de 1937, 20 anos depois de o movimento feminista ter conquistado direito ao voto no Reino Unido, foi lançado o primeiro longa-metragem de animação americano, *A Branca de Neve e os sete anões*. Em um período anterior a Segunda Guerra Mundial é criada a inaugural princesa Disney. De acordo com Aguiar e Barros (2015, p.6), além de gostar de trabalhos domésticos em que cozinha, lava, passa, varre, e cuidar dos sete anões como forma de agradecimento por terem deixado-a se esconder em sua casa, a princesa possui beleza e moral. “Assim, Branca de Neve simboliza a mulher idealizada nos anos 30: dona de casa, mãe, sem qualquer desejo e/ou perspectiva de ingressar no mercado de trabalho.” (AGUIAR e BARROS, 2015, p.6) O alvo, neste período, era a busca por um homem que representasse o papel pré-definido à época de provedor do lar e protetor da família, um príncipe encantado que a leve para viver num castelo, onde, certamente, continuará a desempenhar as funções domésticas, que não deveria fazer por obrigação e sim demonstrando prazer e orgulho.

Breder (2013, p.34) atenta para o fato de que o trabalho doméstico possui um significado muito distinto se comparamos *Branca de Neve* à *Cinderela*. Apesar dos papéis femininos parecidos, para a gata borralheira os afazeres da casa são uma obrigação detestável imposta por sua madrasta como punição, então ela sonha com alguém que a liberte de sua vida através do amor. Aguiar e Barros (2015) citam a professora Paola Gomes que, em sua publicação *Princesas: Produção da Subjetividade Feminina no Imaginário de Consumo* (GOMES apud AGUIAR e BARROS, 2015, p.6), ressalta a cena em que Cinderela esfrega o chão da casa, que deveria ser um trabalho grosseiro, se torna um momento em que a heroína expressa charme e delicadeza ao cantar melodiosamente enquanto se ajeita, refletida em bolhas de sabão.

Embora, em 1950, o ideal feminino ainda fosse a dona de casa sustentada pelo marido, um novo fenômeno surge no mundo ocidental. Com o fim da guerra, os Estados Unidos despontam como uma potência e o mundo vive o que Hobsbawm chama de “era de ouro” do capitalismo. “O que antes era um luxo tornou-se o padrão do conforto desejado, pelo menos nos países ricos: a geladeira, a

lavadora de roupas automática, o telefone” (HOBSEBAWN apud BREDER, 2013, p.34).

Retomando a ideia apresentada no início do tópico, o Príncipe de Cinderela não possui sequer uma dúzia de falas, não apresenta personalidade ou nome, nem mesmo é ele quem sai pelo reino em busca da donzela cujo pé coubesse no sapatinho. Apenas representa um ideal de beleza e status social.

Aguiar e Barros (2015) afirmam que, diferentemente dos dois filmes antecessores, em *A Bela Adormecida* não é a heroína quem faz os serviços domésticos, e sim as três fadas que cuidam da princesa. Breder (2013) diz que Aurora, que vive em uma casinha na floresta e acredita ser uma camponesa, conhece Príncipe Felipe e assim os dois se apaixonam. Esse personagem masculino, ao contrário dos outros príncipes passados, tem grande participação na história, possui personalidade, senso de humor, e enfrenta terríveis desafios, como um mar de espinhos e a própria vilã Malévola, em sua forma de dragão, derrotando-a com a Espada da Verdade e o Escudo da Justiça, para resgatar seu amor.

Breder (2013, p.33) discorre sobre essa mudança alegando que “reflete o direito de escolher que os jovens – mulheres e homens – vão conquistando. Não se trata mais de aceitar o primeiro rapaz valente que aparece: Aurora se apaixona por Felipe sem saber que ele era um príncipe.” Felipe não apenas a salva, mas também conquista seu coração. “Os dois se revoltam com o casamento arranjado por seus pais, embora acabem descobrindo que na verdade estavam prometidos um ao outro” (BREDER, 2013, p.33) Então a autora cita Prost: “O casamento era um assunto de família, assim interessando diretamente aos pais. [...] Era difícil, antes dos anos 50, que os filhos escolhessem um cônjuge capaz de não ser aceito pelos pais” (PROST apud BREDER, 2013, p.33).

2.3.2. As Princesas Rebeldes

Aguiar e Barros (2015) afirmam que o papel feminino passou por mudanças significativas a partir dos anos 70, quando as mulheres se rebelaram contra a opressão que as afligia, mudanças essas que se desenvolvem até os dias atuais. Segundo Hobsbawm (HOBSEBAWN apud BREDER, 2013) foi no momento que as mulheres entraram no mercado de trabalho, nos anos 60, que os movimentos

feministas retornaram. “Surgem líderes políticas mulheres, herdando o prestígio de seus pais, como Indira Ghandi na Índia, ou de seus maridos, como Isabel Perón na Argentina” (BREder, 2013, p.34). Em um mundo passando por tais mudanças, a princesa clássica não atrairia mais o público.

“Época de rebeldia, de roupas extremamente coloridas e ícones pop como Madonna e Michael Jackson, os anos 80 também presenciaram a queda do muro de Berlim” (BREder, 2013, p.35). Assim é o momento em que o primeiro filme da retomada das princesas é lançado. Aguiar e Barros (2015, p.8) notam que com essas novas aspirações femininas, a Disney cria princesas que combinam com a realidade “independentes, questionadoras, determinadas e obstinadas”.

No filme *A Pequena Sereia* (1989), *Ariel*, filha mais nova do Rei Tritão, é a protagonista mais sonhadora da Disney. Vivendo no fundo do mar, ela sonha em conhecer os humanos, andar, correr e dançar pela terra. Acaba fazendo um trato com a bruxa do mar e troca sua voz por pernas. Abrir mão de sua voz pode ser interpretado como abrir mão de um direito, do poder de se expressar. O amor pelo príncipe Eric é a gota d’água que causa a fuga de Ariel. Porém, uma vez como humana, ela novamente é a princesa que necessita do príncipe para salvá-la. O feitiço tem duração limitada e ela terá um fim trágico se não conquistar um beijo de seu amado.

Giroux (1994), após refletir que *A Pequena Sereia* possui estereótipos do pensamento feminino sobre até onde vai a busca por um homem, reforça a ideia lembrando que a perda da voz de Ariel não é um problema tão grave já que a letra da música informa que “menina caladinha homem adora”, e essa mensagem é potencializada pela cena “Beije a moça” em que o príncipe está prestes a dar um “beijo de amor verdadeiro” na princesa mesmo tendo passado apenas um dia com ela e sem nunca terem se falado.

Breder (2013) lembra que, enquanto *Ariel* larga o reino submarino e sua família para conhecer a terra dos humanos, *Bela* dispensa o que seria o marido ideal e se sacrifica para salvar o pai, capturado pela *Fera*. Se por um lado o rejeitado *Gaston* afirma que mulheres não deveriam ler, apenas cuidar da casa e dos filhos, por outro a *Fera* dá a *Bela* uma biblioteca como presente. A autora (2013) nota que *Gaston* buscava uma mulher submissa, já *Bela* procurava alguém que correspondesse às suas aspirações.

A personagem é a primeira do estúdio a não precisar abandonar sua vida anterior em nome do príncipe. Sim, ela vai para o castelo, mas não abandona seu hábito de leitura, nem seu pai, nem deixa de apoiar as invenções dele. Ela é a primeira a não sonhar com um príncipe encantado, mas sim com “mais que a vida do interior”. Deixa o mundo antiquado de sua pequena vila em troca de um castelo encantado, em troca de magia, de aventura. E nesse filme é a princesa que “resgata” o príncipe: é o amor dela que liberta a Fera da maldição.

Jasmine é a única personagem da franquia que não é protagonista de seu próprio filme, pertencente à produção *Alladin*, de 1992. Assim como a princesa anterior, também questiona seus pretendentes tradicionais: a lei a obriga a se casar com um príncipe, mas a jovem se recusa e chega a fugir do palácio para conhecer a vida de uma garota comum. É aí que conhece *Aladdin*, um jovem que precisa roubar para se alimentar, mas tem o coração puro, sendo a primeira das personagens da lista a efetivamente ter uma posição social mais privilegiada do que a do seu “príncipe”. Ao invés de precisar deixar seu mundo para trás em nome do amor, Jasmine convence seu pai a mudar as leis e permitir que ela se case com quem quiser. Breder (2013) atenta para um detalhe no filme que acaba passando despercebido: Jasmine é a única princesa ciente de sua sexualidade e que a usa a seu favor. Em um determinado momento, ela seduz o vilão Jafar para distraí-lo.

Vale frizar que, de acordo com Giroux (1995, p.73), há estereótipos representações errôneas no filme. O castelo do Sultão tem arquitetura semelhante ao Taj Mahal, na Índia, bem longe dos países árabes. Além disso, é o único dos filmes analisados que mostra um castelo cheio de riquezas em contraste com uma cidade pobre, onde crianças precisam furtar e passam fome. E enquanto Jasmine se revolta contra as leis do reino, usa roupas reveladoras (historicamente incorretas). A cultura árabe é fortemente ligada ao Islamismo, que prega o recato para as roupas femininas, além de esses países possuírem uma legislação que cerceia a liberdade feminina.

Pocahontas é a filha do chefe da tribo, prometida em casamento ao guerreiro Kocoum. Porém, ela o rejeita por considerá-lo sério demais e decide ir “em busca de seu próprio caminho”. O longa enfatiza como os ingleses consideram os índios “selvagens” e como os indígenas consideram seus invasores “monstros gananciosos”. Um dos colonos mata *Kocoum* e os indígenas acabam capturando

John Smith, acreditando que ele seja o culpado pelo crime. Mesmo se sentindo culpada pela morte do guerreiro, *Pocahontas* se coloca entre seu pai e *John Smith*, afirmando que este é o caminho que escolheu. O líder dos colonos atira no chefe da tribo, mas *John Smith* consegue se jogar na frente dele a tempo, salvando-o e ficando gravemente ferido e só poderia ser devidamente tratado na Inglaterra. Ele convida *Pocahontas* para acompanhá-lo, mas ela decide ficar, afirmando que é onde precisam dela. Mesmo que não haja um final feliz clássico ao lado de seu par romântico, “fica claro que esta foi uma decisão própria e não alguma forma de castigo. Ela apenas se torna a primeira ‘princesa’ a escolher a responsabilidade em vez de um amor”. (BREder, 2013, p.37)

Última princesa da década, *Mulan* é a que está mais longe do padrão. Baseada em uma balada chinesa de pelo menos quinze séculos (GALVÃO, 1998, p.19), em sua versão Disney, *Mulan* decide roubar o uniforme do exército de seu pai e se alistar em seu lugar para enfrentar a invasão dos hunos. Como mulher, ela deveria ser, como a própria personagem diz no filme, “calma, reservada, graciosa, educada, delicada, refinada, equilibrada e pontual” para trazer honra para sua família conquistando um bom marido.

É *Mulan*, disfarçada de Ping, que levanta o moral de sua tropa, um grupo de novatos sem a menor experiência, que começa indo mal nos treinamentos e se torna um valente grupo de soldados. Também é ela que usa a última arma da tropa para causar uma avalanche e soterrar o exército inteiro. Salva a vida do mocinho, Shang, comandante de sua tropa, porém, quando é descoberta, ela deveria ter sido morta, pela lei, mas por ter salvo a vida de Shang, é “apenas” expulsa, humilhada e desonrada. No fim, por salvar a China dos hunos, ela é então agraciada com grandes honras e o próprio líder da China se curva diante dela, e ao fazê-lo temos a cena que representa toda a China curvando-se perante a moça.

O assunto principal do filme é centrado na divisão arcaica de papéis masculinos e femininos. Ela “é a única princesa que se rebela contra a desigualdade de gêneros, e no decorrer da narrativa, desconstrói seu papel” (AGUIAR e BARROS, 2015, p.10), mostrando ser uma heroína muito mais capaz do que seus companheiros homens.

2.3.3. As princesas contemporâneas

De acordo com Aguiar e Barros (2015), apesar de as conquistas já alcançadas pelas mulheres, é inegável que a igualdade de direitos ainda seja uma realidade distante, pois o ideal igualitário proposto pelos movimentos feministas assumiu, na prática, a vertente de cumulação de funções, e não de igualdade propriamente dita. Mesmo assim não se pode negar a autonomia, independência social e financeira alcançadas pelas mulheres, tendência essa que foi seguida pela Disney, que cria novas representações e identidades, inclusive desvinculando a necessidade de uma figura masculina para a felicidade plena, logo na primeira princesa já vemos a busca por seus sonhos ser relacionada a abrir seu próprio negócio.

Em *A Princesa e o Sapo*, os estúdios Disney apresentam sua primeira princesa negra. Mesmo sendo baseado em um conto de fadas transcrito pelos Irmãos Grimm, seu enredo é o cronologicamente mais recente, ocorrendo na década de 1920, em Nova Orleans. Na história, a famosa fórmula de ter um sonho e fazer um pedido para uma estrela, presente em inúmeros filmes da Disney, é bem enfatizada. Porém, neste filme, ele tem uma reviravolta: a protagonista não sonha com um príncipe encantado ou um castelo, mas sim em ter o seu próprio restaurante. Além disso, ela acredita que ter um sonho é só parte do caminho: também é preciso se esforçar muito para que se torne realidade. Pela primeira vez uma princesa é órfã de pai e ao mesmo tempo possui uma mãe que apresenta falas e tempo de tela relevantes.

Acaba conhecendo um príncipe falido, transformado em sapo por um mestre do vodu, e, ao beijá-lo, por não ser uma princesa, vira uma sapinha também. Passando por apuros e tendo ajuda dos animais da floresta, os dois conseguem retomar a forma humana no final do filme. E, em vez do príncipe levar Tiana para o seu castelo, ele a ajuda a abrir seu restaurante, onde passa a trabalhar. Também é inédito que uma princesa Disney tenha uma melhor amiga mulher, com quem possui vários diálogos, e essa amiga sacrifica seu sonho de se casar com um príncipe para que Tiana possa ficar com ele ao final.

Para conquistar a audiência masculina o próximo filme acaba recebendo o nome *Enrolados*, além de ganhar a narração de um personagem masculino, o ladrão *Flynn Ryder*, que tem grande destaque na trama e é o “príncipe” de *Rapunzel*.

Baseada no conto de Irmãos Grimm, a história possui pouquíssimas similaridades com a original, Rapunzel é uma princesa, e não filha de camponeses, e nasce com cabelos dourados que tem poderes mágicos. Ela é sequestrada por Mãe Gothel, que quer usar seus poderes para manter sua juventude. A vilã a prende em uma torre e, para que ela nunca fuja e nunca seja encontrada. Ela destrói a autoconfiança de Rapunzel, constantemente diminuindo-a e afirmando que ela é desastrada, ingênua, feia e incapaz. Para ela, as tarefas que realizava, como limpar a casa e cozinhar, não representavam uma obrigação ou imposição, mas sim uma forma de passar seu tempo. É notável que ela também exerça várias funções que não são tão relacionadas ao gênero feminino, como tocar violão, pintar as paredes, jogar xadrez, até mesmo ventriloquia.

Aguiar e Barros (2015) já destacam que a figura feminina mais uma vez está ligada à independência e à autonomia, sua felicidade não é atrelada a um par romântico: “seu maior sonho era a liberdade”.

A figura desse “príncipe encantado” é nova e peculiar, pois está longe de ser um herói tradicional, honesto, cavalheiro e bem intencionado. É um ladrão que trai os companheiros e apenas desejava sua coroa de volta, fazendo o possível para convencer a moça de que ela devia voltar a torre.

Uma cena interessante e que merece destaque é quando Flynn leva Rapunzel a um local cheio de homens brutos, assassinos cruéis e bárbaros que, ao serem questionados por seus sonhos, mostram que possuem anseios totalmente inesperados, um gostaria de ser pianista, outro florista, decorador de interiores, um cozinha bolinhos, outro coleciona mini unicórnios, um deles tricota e o outro gostaria de ter uma conexão amorosa com uma moça especial. São opções que, graças aos estereótipos de gênero e sexualidade, fariam a masculinidade deles ser questionada, mas em nenhum momento isso é feito. A cena deixa claro que um homem pode ter o sonho que quiser também.

Em 2012, os estúdios Pixar lançaram sua primeira protagonista feminina, no filme *Valente*, ambientado na Escócia medieval. É o único dos filmes que não é baseada em nenhum conto, se trata de uma história original criada por Brenda Chapman, que também dirigiu a produção.

Merida é apresentada ao público como sendo o oposto do que se relaciona a uma princesa, como destaca Aguiar e Barros (2015, p.12), seu cabelo é

desarrumado, ela é rebelde e impetuosa, maneja arco-e-flecha, é desastrada, teimosa, desobediente, enche muito a boca para comer, e possui um senso de liberdade que a faz sentir repulsa da possibilidade de ter um casamento arranjado.

Os pais organizam uma competição para que seja definido qual rapaz se casará com a filha, como o torneio é para os “primogênitos dos clãs”, ela decide que pode participar também, lutando pela própria mão e o direito de não casar com nenhum deles. Sua mãe, Elinor, fica ultrajada com a vergonha que a filha faz os outros clãs passarem. Enquanto a princesa se revolta por sua mãe não a compreender, a rainha reclama que a filha não percebe a consequência de seus atos: o casamento selaria a paz entre os clãs, porém sua rebeldia poderia iniciar uma guerra. A trama inteira é sobre o conflito e a reconciliação entre as duas.

Não há nenhum interesse amoroso para Merida, e toda a história se desenrola sem que exista qualquer ajuda de um homem. Tudo que ela busca é trilhar o próprio caminho, e não apenas seguir o de sua mãe. A rainha, por sua vez, só quer que a filha cresça sendo responsável e sensata. Fernanda Breder (2013, p.42) destaca que há uma grande delicadeza ao retratar a relação entre mãe e filha.

Liliane Machado (2012) aborda que a figura da mãe assume uma forma múltipla, já que, mesmo querendo impor sua vontade à filha rebelde, ela é carinhosa, amável e no fim, o conflito dará espaço para a cumplicidade entre as mulheres. A mãe se torna uma aliada da filha, “projetando a ideia da solidariedade entre duas mulheres, o que não é para ser desprezado, ao contrário, comemorado como uma das novas representações acerca das mulheres nas mídias”. (MACHADO, 2012) A autora também destaca outra quebra na representação feminina, já que “uma salva a outra”.

3. FROZEN

3.1. Metodologia

Este trabalho se propõe a analisar o filme *Frozen - Uma Aventura Congelante*, produzido pela Walt Disney Company, que teve sua estreia em 27 de novembro de 2013, nos EUA, chegando ao Brasil no dia 3 de janeiro de 2014.

Segundo Manuela Penafria, no texto *Análise de Filmes - Conceitos e Metodologia(s)*, “analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme” (2009, p.1). A autora então cita Susan Sontag (1961), que era contra o uso da mesma fôrma de interpretação em produções diferentes. De acordo com Sontag, (SONTAG apud PENAFRIA, 2009, p.3) fazer uso dessa mesma fôrma acabaria gerando uma análise redutora das produções.

A partir do que se supõe ser o primeiro trabalho de análise fílmica propriamente dita, feito por Eisenstein, em 1934, em que ele faz a decomposição de várias cenas do filme *O Encouraçado de Potemkin*, Penafria faz duas observações:

Que a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme. (PENAFRIA, 2009, p.4)

Assim a autora enuncia quatro tipos de análise: Análise Textual; Análise de Conteúdo; Análise Poética; Análise de Imagem e Som.

Ela (2009) sugere que seja definida outra característica para a análise a ser usada: se será interna ou externa ao filme. A primeira é centralizada no filme propriamente dito enquanto obra individual, é feita, por exemplo, para caracterizar o estilo do realizador, são observadas as singularidades do filme que dizem respeito a ele mesmo. Já a externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (Ibidem, p.7). Portanto este trabalho apresentará uma análise externa ao filme e se baseará na análise de conteúdo.

No texto *Análise de Conteúdo: a Proposta de Laurence Bardin*, Patrícia Vasconcellos (2003) afirma que um pesquisador que trabalhe com análise de conteúdo sempre procura algo atrás do texto que é estudado, um outro texto que não esteja aparente numa primeira visualização, e que necessita de um método para

ser descoberto. Portanto, para a autora, essa análise é utilizada quando se deseja ir além de uma leitura simples do real, podendo ser aplicada tanto a textos, entrevistas, livros e notícias, quanto a filmes, pinturas, gestos, comportamentos e expressões culturais.

A autora alega que, para Bardin “a análise de conteúdo é uma busca de outras realidades através das mensagens” (BARDIN apud VASCONCELLOS, 2003). Bardin definiria análise de conteúdo como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção e recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN apud VASCONCELLOS, 2003).

Vasconcellos (2003) explica as três partes nas quais a análise de conteúdo se organiza: a Pré-análise, a Exploração do Material e o Tratamento dos Resultados. Na primeira fase são escolhidos os documentos a serem analisados, o *corpus* da pesquisa, e são definidas as hipóteses e objetivos do trabalho. A segunda etapa, considerada pela autora a mais longa e cansativa, é caracterizada pela realização das decisões tomadas na primeira, são escolhidas as unidades de registro (os recortes) e é feita a análise propriamente dita. É no terceiro momento que ocorre a interpretação dos resultados e a apresentação de inferências que se orientam por diversos pólos de atenção.

O *corpus* da nossa pesquisa é o filme *Frozen - Uma Aventura Congelante*. A obra será analisada com base nas representações e estereótipos de princesas e figuras femininas em animações Disney. O objetivo é constatar as permanências e dissonâncias das personagens do filme com relação às princesas presentes nas obras anteriores.

3.2. O filme

O filme tem início introduzindo as irmãs *Elsa* e *Anna*, as duas princesas de *Arendelle*, que são muito próximas, com um laço de amizade bem forte. Elas sempre brincavam juntas, principalmente usando os poderes especiais de Elsa, a mais velha, que dão a ela a habilidade de fazer neve, gelo e congelar qualquer coisa. Em uma dessas brincadeiras Elsa, acidentalmente, acerta Anna com seus poderes e, após conversar com o “troll curandeiro”, descobrem que a única forma de curá-la é

apagar todas as suas memórias sobre os poderes mágicos da irmã. O troll também afirma que o poder de Elsa pode ser bom, mas também pode ser ruim, e o medo será seu maior desafio. Então, guiada por instruções dos pais e por sua própria culpa, Elsa aceita ficar trancada, longe de tudo durante todo seu crescimento, para proteger quem ama, principalmente sua irmã. Dessa forma, as duas passam seus anos de formação isoladas e sozinhas, Elsa sofrendo presa em seu próprio mundo congelado e tendo cada vez mais medo de seu poder, que se intensifica à medida que cresce, e Anna rondando os cantos do castelo, desesperada por companhia. Quando seus pais morrem em um naufrágio, Elsa se fecha completamente para dentro de si, mesmo que Anna tente uma reconciliação. É no Dia da Coroação, quando Elsa chega à idade adulta e se torna rainha, que tudo muda.

Por sua vez, Anna conhece e fica noiva, no mesmo dia, de seu dito “verdadeiro amor”, Hans, um charmoso e compreensivo príncipe de um reino próximo, que oferece à Anna a atenção e a companhia que ela nunca recebeu. Assim, muito empolgada, vai pedir a benção do casamento para a Rainha Elsa, que nega veementemente o pedido. Anna, então, faz uma série de questionamentos para a irmã, sobre por que Elsa se fechou para tudo e todos, e Elsa, apesar de todos os seus esforços, perde o controle de suas emoções, revelando assim seus poderes para todo o reino. Todos se assustam e, com medo, a Rainha foge para as montanhas, se libertando de tudo que a prendia e, ao mesmo tempo, se exilando de seu lar, mas, durante a fuga, acaba inconscientemente colocando todo o reino sob um implacável inverno. Anna coloca para si a missão de fazer as pazes com Elsa. Quando parte a seu encontro, conhece Kristoff, um vendedor de gelo; Sven, a rena de Kristoff e Olaf, o boneco de neve falante, que se tornam seus companheiros na aventura de encontrar Elsa e tentar acabar com o inverno terrível de Arendelle.

Quando, finalmente, encontram a rainha em seu castelo de gelo recém construído, Elsa deixa claro a Anna que não quer voltar para o reino, e que assim será melhor, pois todos poderão viver em segurança. Mas, ao saber que afundou o reino em um inverno cheio de neve, Elsa se descontrola com a pressão, e, sem querer, novamente acerta Anna com seu poder de gelo. Anna e seus amigos fogem do castelo à procura de ajuda e encontram os trolls, que mostram que os poderes de Elsa atingiram o coração de Anna, que vai lenta e progressivamente congelando a partir do coração, e somente um ato de amor verdadeiro poderá descongelá-lo.

Todos concluem que Anna deveria receber “um beijo de amor verdadeiro” de Hans, então retornam para Arendelle. Enquanto isso, um grupo liderado por Hans havia saído em busca de Anna e conseguiu capturar Elsa.

Assim que Anna chega ao reino é levada ao encontro de Hans, que não a beija e se mostra um traidor, pois revela que sua aproximação de Anna não passou de um plano para se tornar rei, trancando-a no quarto para morrer. Anna é ajudada por Olaf e percebe que Kristoff a ama e poderia ajudá-la a descongelar seu coração, porém, antes de alcançá-lo, vê que Hans está prestes a matar sua irmã e corre na direção dos dois, se jogando na frente de Elsa para salvá-la, se sacrificando por ela. Anna congela totalmente e o golpe de Hans dá errado. Mas o sacrifício por alguém que ela amava foi o ato de amor verdadeiro necessário para descongelar seu coração, assim a magia se reverte e Anna volta a vida. Com isso, Elsa aprende que o amor tem o poder de descongelar, então consegue retirar o inverno que pairava sobre seu reino.

A Rainha da Neve, conto de fadas que inspira *Frozen*, é uma das histórias mais longas de Hans Christian Andersen (1845). Charles Solomon (2013), no livro *The Art of Frozen*, descreve que no conto, quando um espelho mágico, criado por um Troll malvado, se estilhaça, fragmentos dele se alojam nos olhos e coração de um menino chamado Kai. Esses pedaços de espelho o fazem esquecer sua melhor amiga, Gerda, e levam o menino a voar para longe com a “friamente” bela Rainha da Neve. Gerda, então, embarca em uma perigosa aventura até o isolado palácio da rainha. Quando encontra Kai, o beija e isso derrete os pedaços de espelho, libertando Kai do encanto da rainha e permitindo que ele volte para casa com sua amada amiga.

Solomon (2013), conta que em 1938 havia sido apresentada nos estúdios Disney a sinopse de *A Rainha da Neve*, que teve seu principal tema listado como “regeneração pela fé”. O desenvolvimento da história de Andersen continuou até 1942, mas o projeto foi arquivado pois Walt Disney ficou muito ocupado priorizando produções para treino militar e curtas educativos.

No início dos anos 2000, notas, rascunhos e esboços de várias versões da história foram preservadas nas bibliotecas dos estúdios Disney. O autor (2013) conta que todas elas descartavam a possibilidade de haver um troll malvado com o espelho mágico, necessitando assim de um motivo para Kai ir embora. De baleias a

morsas, passando por ursos polares, corujas, pinguins e, até mesmo, bonecos de neve, várias foram as opções criadas, e muitas maldições e feitiços foram considerados para que de alguma forma Kai chegasse a Rainha.

A *Rainha da Neve* começou a se transformar em *Frozen* quando o chefe criativo da Disney/Pixar, John Lasseter, chamou Chris Buck de volta ao estúdio. Em 2008 eles retomaram o projeto, com ideias de fazer um musical. Eles concordaram em deixar de lado o foco em Gerda e usar apenas a imagem da distante e bela Rainha. “Nós basicamente fizemos por nós mesmos: nossos personagens são agora adultos, no livro são duas crianças.” (BUCK in SOLOMON, 2013, p.11. Tradução Livre)¹⁴.

Porém, somente depois da ideia de a heroína e a vilã serem irmãs que a história foi para frente. Solomon (Ibidem, p.11) conta que eles queriam que de alguma forma houvesse uma reconciliação das personagens, mas isso estava muito difícil com uma delas sendo vilã, então decidiram pela aventura com duas pessoas que não se compreendem, para poder ocorrer a união ao final.

Desde o lançamento, em 2013, *Frozen - Uma Aventura Congelante* foi um sucesso de bilheteria e recebeu aclamação da crítica. Michelle Law (2014) atribui esse feito, indiscutivelmente, a sua interpretação progressiva das personagens femininas e de seus relacionamentos. Mas questiona “poderia um conto de fadas algum dia ser verdadeiramente progressivo em sua representação de heroínas se essas heroínas forem princesas?” (LAW, 2014, p.18).

Para analisar a participação feminina em produções e roteiros, a cartunista Allison Bechdel desenvolveu um teste em 1985, batizado de Teste Bechdel. Ele possui três parâmetros para avaliação do filme, de modo a observar a representação das personagens femininas. São eles: “se existem duas ou mais mulheres (com nome); se essas mulheres conversam entre si; se elas conversam sobre algum assunto que não seja relacionado a um homem”. (VASSOLER, 2013, p.35) É válido lembrar que esse teste não avalia se um filme é feminista, ele ainda pode ter vários aspectos sexistas.

Frozen passa no teste com louvor, já que possui duas personagens femininas, que são as protagonistas da história, que conversam entre si sobre o passado, seus problemas, sobre o bem do reino em que vivem, sobre se amarem.

¹⁴ Original: “We basically made our own: our leads are now adults; in the book it’s two children”.

Michelle Law (2014) supõe que isso pode ser relacionado à influência da co-diretora Jennifer Lee, a primeira¹⁵ mulher diretora de um longa de animação da Disney. Ela acredita que o mais interessante sobre Anna e Elsa é que são mulheres complexas e tridimensionais que amadurecem ao longo do filme. Apesar de serem princesas, elas são humanas, com seus defeitos reais. Law (2014) caracteriza Elsa como fria e cabeça-dura, e Anna como pateta e socialmente desajeitada, ao mesmo tempo elas são ativas, fortes, corajosas e destemidas, qualidades típicas de príncipes e heróis.



Figura 1¹⁶

O trailer oficial em inglês, lançado pelo canal da Walt Disney Animation Studios no Youtube, já deixava claro que todo o debate sobre uma mulher no papel de heroína era proposital. Após a introdução, em que explica como Arendelle está sob um terrível inverno, o trailer pergunta “Quem vai salvar o dia?” e, intercalando cenas de ação com cada personagem, ele continua “O cara do gelo? O bom moço? O boneco de neve? Ou nenhum homem?”. Enquanto nos primeiros questionamentos

¹⁵ O filme *Valente* também possui uma co-diretora, Brenda Chapman, mas, por ser uma produção Pixar, não foi considerada pela autora Michelle Law.

¹⁶ Frame retirado do trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TbQm5doF_Uc> acessado em 22 out 2015.

aparecia a imagem de qual personagem estavam se referindo, no último aparece Anna. Então realmente a proposta do filme era, não apenas inovar nas representações, mas fazer o público refletir acerca dessas mudanças. Porém, a versão em português do trailer, disponibilizada pela Walt Disney Studios BR, não foi traduzida dessa forma, transformando os questionamentos em meras apresentações dos personagens. No lugar da indagação sobre quem salvaria o dia vê-se “Vem aí o verão com um toque de Frozen. Estrelando... O grandão que veio do gelo. O príncipe bonitão. O boneco de neve. E a garota da turma”. Além da perda da reflexão sobre os heróis da trama, Anna é apresentada apenas como sendo a mulher do grupo, sem a atribuição de adjetivos, como ocorre aos homens, desvalorizando a personagem e reduzindo-a a sua condição de “garota’ da turma”¹⁷.

O filme apresenta diferentes representações acerca das mulheres. Elsa ser trancada e obrigada a se isolar de todos durante seu crescimento pode ser relacionado com o fato de uma mulher com grandes poderes ser considerada uma ameaça social, já que não obedece a ordem natural de que o homem sempre será superior, como visto no primeiro capítulo deste trabalho. Ela foge para se libertar e, quando isso ocorre, se torna madura, autoconfiante e sensual com sua nova identidade. Anna toma a iniciativa de ir atrás da irmã, não aceitando que nenhum homem faça isso por ela, mesmo sabendo que seria perigoso.

A seguir, como continuação das etapas da Análise de Conteúdo, as cenas que mais me chamaram a atenção e que escolhi para analisar são: Anna acordando no Dia da Coroação; Anna pedindo a benção do casamento com Hans a Elsa; Kristoff questionando sobre Anna se casar com alguém no mesmo dia; Elsa se libertando com a música *Livre Estou/Let it Go*; Anna encontrando Elsa no castelo e pedindo para ela voltar; Anna se sacrificando por Elsa; Anna socando Hans. As avaliações serão dispostas na ordem que as cenas ocorrem no filme.

3.3. Cenas

3.3.1. Sono de Princesa

No dia da coroação, todos no reino estão animados com a abertura dos portões do palácio. Assim que dois lordes comentam sobre a ansiedade para ver as

¹⁷ Trailer em português feito pela filial brasileira da Walt Disney Company, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EBEbqLvrf7w>> Acessado em 22 out 2015.

princesas e como elas devem ser lindas, a cena é cortada. A cena seguinte é no interior do quarto de Anna, que dorme com os braços tortos, o cabelo completamente bagunçado e a boca aberta, escorrendo um filete de saliva.



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5¹⁸

Observa-se, nas imagens dispostas, a comparação entre a *Branca de Neve* e a *Cinderela* com a Anna, sendo as princesas mais antigas mostradas acordando belas, penteadas, maquiadas e bem arrumadas. A forma como Anna é apresentada não condiz com o que é usualmente associado à forma de uma princesa agir e se portar. Sem dúvidas isso rompe com um ponto da Mística Feminina, noção elaborada por Friedan (1971), que discute o estereótipo da feminilidade relacionada à delicadeza e aos cuidados com a aparência.

¹⁸ Frames retirados de seus respectivos filmes pela própria autora.

3.3.2. Não Pode Casar com Alguém que Acabou de Conhecer

A cena começa logo após Hans pedir Anna em casamento e ela aceitar. Ela está entrando no salão de festas do palácio e puxando Hans pela mão, enquanto, animada, desvia dos convidados do baile da cerimônia de coroação para procurar Elsa. Quando a vê, de costas cumprimentando outras pessoas, a chama.

- Elsa! Quer dizer... Rainha. Eu de novo.

Anna faz uma reverência. Nesse momento é perceptível a distância e falta de intimidade entre as duas.

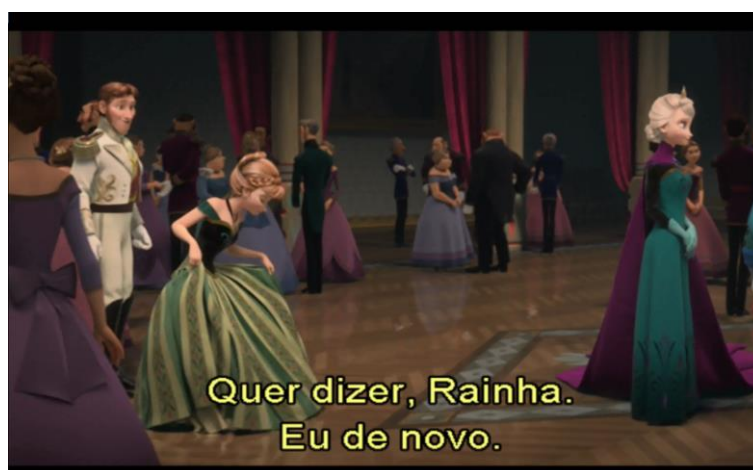


Figura 6

Elsa vira para encará-la e Anna apresenta o príncipe Hans, das Ilhas do Sul. Ele faz uma reverência a Elsa, que abaixa rapidamente a cabeça em um cumprimento. Nesse momento, Anna e Hans já estão se olhando emocionados e falam juntos:

- Gostaríamos... - Param de falar e dão risadinhas nervosas.
- Que abençoasse... - Hans diz. Eles se olham e riem novamente, dizendo:
- Nosso casamento! - Juntam as cabeças em forma de carinho e união.

A câmera vai para o rosto de Elsa, que se assusta com o pedido e, desconsertada, indaga:

- Casamento?

Anna dá uma risadinha e, abraçada a Hans, confirma com voz ansiosa. Elsa balança a cabeça desnorteada:

- Desculpe, estou um pouco confusa.



Figura 7



Figura 8

Anna solta uma mão de Hans e a balança no ar de forma displicente, acreditando que o motivo da confusão da irmã fosse algo banal.

- Nós ainda não acertamos os detalhes... - Olha para Hans - Precisamos de uns dias para planejar...

Hans acena a cabeça concordando e Anna continua:

- É claro que terá sopa, assado, sorvete e... Espere!

Ela se vira para Hans e pergunta exasperada:

- Nós vamos morar aqui?

Foco rápido em Elsa, que se surpreende:

- Aqui?

Hans, muito entusiasmado, confirma.

- Com certeza! - E segura as mãos de Anna de forma apaixonada.

Elsa exclama o nome da irmã, que a ignora e, ainda voltada para Hans, diz:

- Podemos convidar seus doze irmãos para ficarem aqui.

O casal se olha feliz e eufórico enquanto Elsa, de costas para a tela, balança a cabeça e as mãos rejeitando a ideia:

- Não. não, não.

Anna se vira bem rápido para Elsa e apenas diz:

- Tem espaço. - E volta seu olhar apaixonado para Hans.
- Espere, calminha. - Elsa responde.

A câmera passa para o rosto de Elsa, que tenta falar com paciência.

- Irmão de ninguém vai ficar aqui. Ninguém vai se casar.

A câmera volta para o casal. Anna, chocada, dá um passo em direção a Elsa e questiona:

- Espere. O quê?



Figura 9



Figura 10

Elsa suplica com voz baixa:

- Posso conversar com você, por favor? - Olha para o lado, hesitante. - A sós.

Anna a encara triste e ofendida:

- Não! - Se afasta de Elsa e vai para o lado de Hans, enquanto segura seu braço deixando clara sua devoção e união. - O que quer que tenha a dizer, pode dizer a nós dois.

Elsa suspira com impaciência.

- Está bem. - Respira fundo. - Não pode se casar com alguém que acabou de conhecer.

Anna segura o braço de Hans com mais força, como se ele pudesse escapar, e, inconformada, diz:

- Pode sim, se for amor verdadeiro!

Elsa suspira triste:

- Anna, o que sabe sobre amor verdadeiro?

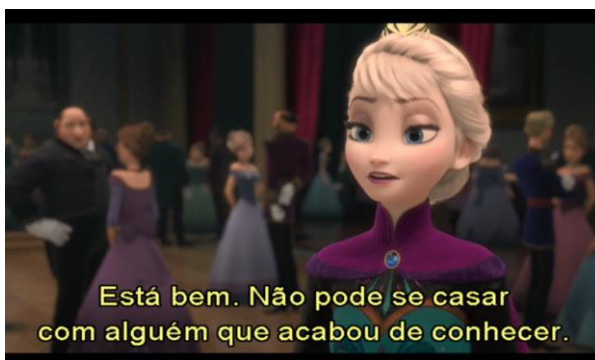


Figura 11



Figura 12

Nessa hora Anna responde que sabe mais sobre amor verdadeiro do que Elsa, que só sabe afastar as pessoas. Elas brigam e a Rainha acaba perdendo o controle e mostrando seus poderes a todos.

Na cena em questão, ao afirmar que não se pode casar com alguém que acabou de conhecer de forma tão simples e objetiva, Elsa quebra e contraria o padrão que a Disney seguia para suas princesas. *Branca de Neve* e *Aurora*, assim como Anna, haviam apenas cantado uma música com seus príncipes e já haviam decidido que era o suficiente para se amarem, *Cinderela* dançou uma valsa, *Ariel* viu o príncipe em um barco e ficou olhando para ele quando estava desmaiado, *Pocahontas* teve poucos diálogos e uma música. Tem-se agora o primeiro filme em que isso é visto como um problema, não sendo tratado de forma natural e comum como nos anteriores. Elsa, ao questionar o que a irmã sabia sobre amor verdadeiro, mostra que isso não é algo simples ou instantâneo, mas para Anna, que passou a maior parte da vida sozinha no castelo em busca de companhia, o primeiro momento em que ganhou a atenção de alguém já foi suficiente para acreditar que era amor de verdade.

3.3.3. No Mesmo Dia?

Para reforçar a mensagem de que não se pode casar com alguém que não conhece direito, o filme apresenta a seguinte cena:

Kristoff e Anna estão no trenó do rapaz indo em direção à Montanha do Norte. Ele pergunta por que a Rainha Elsa congelou tudo e ela explica a situação, se culpando:

- Foi tudo minha culpa... eu fiquei noiva, e aí ela surtou porque eu tinha acabado de conhecê-lo, no mesmo dia... E ela disse que não abençoaria a união e...

Ele a interrompe e demonstra incredulidade questionando o fato dela ter ficado noiva de alguém que conheceu no mesmo dia. Ela ignora a surpresa dele apenas confirmando e continua a contar a história, mas ele não presta atenção já que ainda está refletindo sobre o que ela tinha dito anteriormente, então a interrompe novamente e faz a mesma pergunta, com mais indignação que da primeira vez.

Anna fica com raiva e pede para ele prestar atenção, porque ela ainda não tinha entendido o motivo da revolta dele, e continua falando, mas ele permanece sem ligar para o que ela diz, perguntando se os pais dela nunca a ensinaram sobre falar com estranhos. Após ela afirmar que Hans não era um estranho, Kristoff faz uma série de perguntas a ela, tentando mostrar-lhe que ela não sabe nada sobre Hans, e que muitas coisas que conhecer sobre ele posteriormente poderão lhe incomodar, além de questionar o fato de que Anna talvez não goste da forma como Hans come, ou tira meleca, ao que a moça reage com nojo, e Kristoff afirma que todos os homens fazem isso.



Figura 13



Figura 14

Kristoff, nessa cena, deixa claro que só se pode amar alguém que se conhece verdadeiramente. Essa mensagem é reforçada pelo fato de que Anna defende Elsa o filme todo afirmando que, por conhecer muito bem a irmã, sabe que ela jamais faria algo de mau, e no também é incentivada no fim por ser o amor de Anna por Elsa que a salva.

Michelle Law retoma o que foi dito na cena em que Elsa recusa a benção, afirmando que “o idealismo de Anna é uma autorreflexão do romantismo das princesas Disney do passado, e Elsa e Kristoff representam as vozes modernas da razão” (LAW, 2014, p.23, Tradução Livre)¹⁹. Portanto pode-se considerar uma autocrítica dos estúdios Disney.

Amâncio (1992), já afirmava que as principais características do estereótipo feminino estariam relacionadas à mulher romântica, sentimental, emotiva, meiga, sensível, frágil, pouco racional. Todas são correspondentes a Anna.

¹⁹ Original: “Anna’s idealism quite self-reflexively mirrors the romanticism of the Disney princesses of the past, whereas Elsa and Kristoff represent the modern voices of reason”.

Anna e Elsa são os contrapontos de representações acerca das mulheres, Anna como a tradicional garota romântica e apaixonada e Elsa como a mulher que pensa, raciocina e tece reflexões sobre a vida.

3.3.4. Liberdade e Identidade

A cena se inicia com um panorama de montanhas cobertas de neve à noite, percebe-se como o local é inóspito. A câmera aproxima-se até que seja possível ver a Rainha Elsa subindo a Montanha do Norte.

Ela acaba de fugir das comemorações de sua coroação, após todos descobrirem seus poderes e responderem com medo a isso. Elsa está deprimida e desesperançosa quando começa a cantar, reconhecendo seu destino:

- A neve branca brilhando no chão, sem pegadas pra seguir... Um reino de isolamento... E a Rainha está aqui.



Figura 15

Sua sobrancelhas constantemente curvadas indicam a dor e o medo que está sentindo enquanto fala sobre a tempestade emocional que está dentro dela:

- A tempestade vem chegando e já não sei...

Então se envolve com os braços em forma de auto piedade:

- Não consegui conter. Bem que eu tentei.

Com olhar distante, Elsa começa a recitar todas as ordens que lhe foram impostas desde criança:

- Não podem vir. Não podem ver. Sempre a boa menina deve ser. Encobrir. Não sentir. E eles nunca saberão.

Ao final da frase ela olha para a luva restante em sua mão e, com raiva por seus esforços terem sido em vão, se rebela e a arranca:

- Mas agora vão.

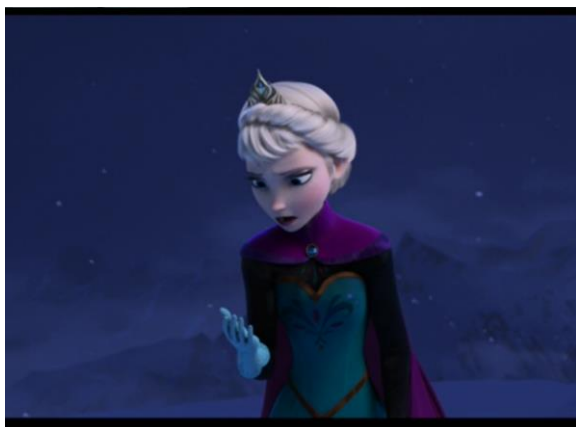


Figura 16



Figura 17

Então joga a luva ao vento, com alívio, sendo esse o primeiro item que a prende ao passado a ser descartado ao longo da cena. Enquanto a luva rodopia para o alto a câmera vai subindo rapidamente, dando a entender que um dos problemas da personagem, o de esconder seus poderes, está indo embora.

A câmera retorna para a frente da personagem e Elsa é vista apreciando seus poderes, pela primeira vez em muito tempo:

- Livre estou, livre estou. (Deixa pra lá)²⁰

É possível ver felicidade em seu rosto:

- Não posso mais segurar!

Elsa constrói Olaf com uma expressão dividida já que usar seus poderes sem medo a deixa feliz, mas o boneco de neve representa sua relação com a irmã, que é uma das coisas que ela está abrindo mão e deixando para trás.

- Livre estou, livre estou. (Deixa pra lá)

²⁰ Deixa para lá é a tradução literal do refrão original "Let it Go", que possui uma interpretação diferente de "Livre Estou". Porém "Livre Estou" é a versão oficial em português lançada pela Disney. A letra original em inglês de "Let it Go" segue no Anexo 1.



Figura 18



Figura 19

Agora a câmera está novamente mostrando a personagem de cima enquanto joga sua magia de gelo para o alto, preenchendo a tela.

- Eu saí pra não voltar.

Ela abre os braços rápido como se dissesse “Chega!”, e todo o gelo que havia jogado para cima cai.

- Não me importa o que vão falar...

Enquanto diz isso há irritação em seu rosto, assim é possível questionar se realmente não se importa. Ao mesmo tempo, ainda nota-se felicidade e surpresa com seus próprios poderes.

- Tempestade vem...

Uma confusão de emoções a faz ir de felicidade para raiva e de volta para felicidade, deixando claro como o momento é conflitante para ela.

- O frio não vai mesmo me incomodar!

Elsa solta a capa, se livrando de mais um item de seu passado, deixando-a voar com o vento. Isso representava o peso de seus medos em suas costas. A câmera segue o movimento da capa para longe. Quando a câmera volta para Elsa o ritmo da música se transforma e fica mais leve e alegre.

- De longe tudo muda, parece ser bem menor...

Ela se vira, para olhar pelo caminho que veio, enquanto anda para trás.

- Os medos que me controlavam... não vejo ao meu redor!

Ela se vira para frente e corre empolgada.

- É hora de experimentar...

Elsa chega em um abismo e constrói uma ponte de gelo mal acabada:

- ... os meus limites vou testar.

Sua alegria e empolgação por poder fazer coisas maravilhosas é evidente. Ela corre para mais perto da ponte e hesita por um breve momento:

- A liberdade veio enfim... Pra mim!

Quando pisa no primeiro degrau a ponte começa a se transformar e se torna delicada, bela, bem esculpida e translúcida. Elsa começa a subir rapidamente e os degraus vão sendo esculpidos enquanto sobe. Agora canta o refrão com muito mais autoconfiança e empolgação:

- Livre estou, livre estou. (Deixa pra lá) Com o céu e o vento vou andar.

Chegando ao outro lado do abismo ela rodopia de alegria:

- Livre estou, livre estou! (Deixa pra lá) Não vão me ver chorar!

Diz isso se encolhendo. Ela examina o local à sua volta e pisa forte no chão:

- Aqui estou eu. E vou ficar!

De sua pisada começa a surgir gelo e a câmera muda de posição, filmando agora de cima, para mostrar que o chão está se transformando em um gigantesco cristal de gelo que continua se expandindo enquanto a câmera sobe.



Figura 20

- Tempestade vem...

A câmera volta para frente de Elsa que olha em volta, calculando seus próximos movimentos.

A música segue apenas instrumental e Elsa começa a erguer seu próprio castelo, de forma magnífica enquanto faz os movimentos que o constroem. A câmera cria uma visão panorâmica em movimento, rodando em volta do castelo que surge.

- O meu poder envolve o ar e vai ao chão.



Figura 21

Confiante e impressionada, Elsa continua criando seu castelo, a câmera volta para ela e sobe, filmando o teto que está se formando:

- Da minha alma fluem fractais de gelo em profusão. Um pensamento se transforma em cristais.

Essas falas poderiam significar algo negativo, mas Elsa está feliz, está criando algo maravilhoso e gelo é sua vida não apenas quando está triste e com medo, mas também quando está alegre e otimista.

A câmera se volta para Elsa, que tem uma expressão resignada ao falar:

- Não vou me arrepender...

Ela tira a coroa e a encara com raiva e dor. Então olha para longe com raiva e resolução:

- ... do que ficou pra trás!



Figura 22



Figura 23

Enquanto diz isso arremessa a coroa para longe, sendo esse o último objeto que representava sua identidade a ser descartado. Sua expressão se transforma em vitória e, depois, em alívio, com essa sensação ela canta:

- Livre estou, livre estou...

Começa então a transformação física de Elsa. Ela solta seu cabelo em uma trança e passa a mão por ela, se admirando.

- E vou surgir como o raiar do dia.

Elsa compara sua libertação ao nascer do sol, algo que não pode ser impedido e que representa esperança e força, a luz que acaba com as trevas da opressão em que ela vivia. Elsa realmente começa a surgir em sua nova identidade, sua roupa se transforma em um vestido de cristais de gelo que a faz brilhar. A câmera gira à sua volta.



Figura 24



Figura 25

- Livre estou, livre estou!

Ela começa a andar para fora do quadro e uma capa se estende pelo chão, saindo da parte de trás do vestido.

A câmera volta para frente de Elsa, porém virada para baixo mostrando seu reflexo no chão, uma imagem distorcida. Na versão em português ela diz “A tempo de mudar”, mas na versão em inglês o momento acaba fazendo mais sentido pois ela fala “A garota perfeita se foi”. A câmera sobe pelo corpo de Elsa enquanto ela anda para frente. Ocorre uma passagem da distorção do reflexo para a verdadeira Elsa, com sua nova apresentação. Seu andar muda, demonstrando confiança. No vestido é possível ver uma fenda que deixa a perna à mostra, exibindo maturidade e sensualidade, que são características que surgiram com a autoconfiança e empoderamento. Ela sai das sombras e o sol a ilumina.

- Aqui estou eu, vendo a luz brilhar!

A Rainha abre os braços e os contrai, simbolizando força e resolução. Enquanto ela sai para a sacada e é possível ver o sol nascendo. Ela grita:

- Tempestade vem...

A imagem se afasta com velocidade mostrando em plano aberto o castelo imenso na Montanha do Norte. É feito um close em seu rosto com expressão de total confiança, olhos deixando as pálpebras a mostra de uma forma sedutora e relaxada.

- O frio não vai mesmo me incomodar.

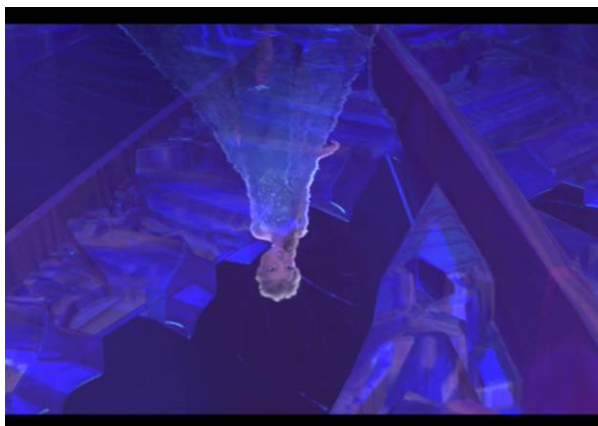


Figura 26

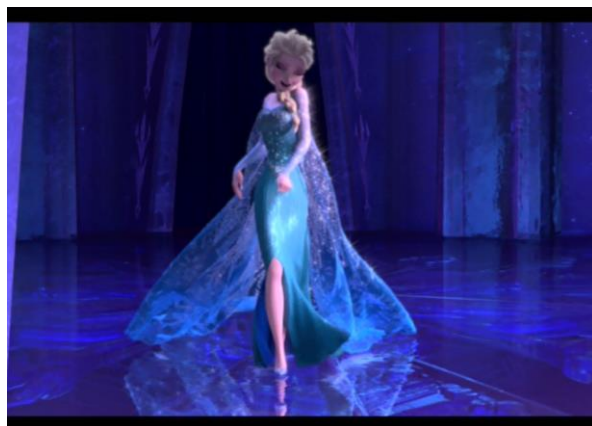


Figura 27

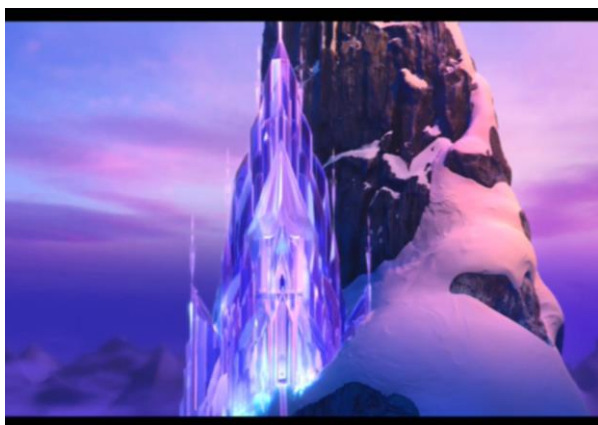


Figura 28



Figura 29

Ela vira de costas, jogando sua nova capa para trás, e entra no castelo, as portas da sacada se fecham.

Da pessoa que se definia, melancolicamente, como Rainha do Isolamento à confiante Elsa, que não se incomoda com o frio, tanto literal quanto figurado, há uma transformação. E, diferente de todos os filmes de princesas, essa metamorfose é proporcionada de Elsa para ela mesma. Não é o amor de outra pessoa, como em

Bela e a Fera, não é a magia de uma bruxa, como em *A Pequena Sereia*, não é uma fada madrinha, como em *Cinderela*.

A independência de Elsa não surge apenas após sua transformação, todo o ato que culmina na mudança de identidade já demonstra essas características. “O empoderamento se refere ao processo pelo qual aqueles a quem se negou a habilidade de escolha adquirem tal habilidade” (CORTEZ e SOUZA, 2008, p.178). Elsa passa por um empoderamento individual que se refere à sua autoestima, à confiança, à aceitação, ao uso de seus poderes sem opressão e, graças a isso, à liberdade. E ela não precisou de ninguém para conquistar isso. Ela foi sua própria fada madrinha.



Figura 30



Figura 31

3.3.5. É Impossível Ser Feliz Sozinho?

Quando Anna consegue chegar ao castelo de Elsa e falar com ela, pede para que volte para Arendelle, mas a Rainha afirma que não voltará, diz para a irmã voltar para casa aproveitar o sol e abrir os portões do castelo. Enquanto Anna tenta dizer que o reino está embaixo de um inverno mortal, Elsa a interrompe e afirma saber que ela quer seu bem, mas pede para que a deixe, pois ela está sozinha, mas está sozinha e livre.



Figura 32



Figura 33

Elsa não precisa de um príncipe, de um cavalheiro, de um par. Antes de precisar da companhia de qualquer pessoa, ela precisa ser livre para viver sua vida, para usar seus poderes, para aceitar quem ela é. E ela, finalmente, conseguiu isso. E sua conquista também foi independente, sem a ajuda de mais ninguém. Guacira Louro (2000, p.16, grifo da autora) comenta sobre como a palavra “solteirona” possuía um peso forte em sua infância. Mas no filme, em nenhum momento há o menor indício de que Elsa precise necessariamente de um par romântico para que seja mais corajosa ou mais feliz, o que pode ser observado como mais uma ruptura com os padrões das *Princesas Disney*.

3.3.6. Um Ato de Amor Verdadeiro

No meio da violenta tempestade de neve que Elsa está criando após ter fugido de sua cela, ela olha perdida à sua volta. Hans surge ao longe, aproximando-se dela enquanto se esquivava do vento:

- Elsa. Você não pode escapar disso!

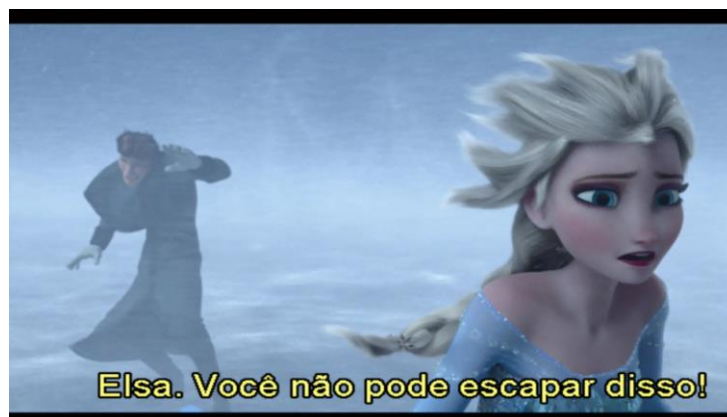


Figura 34

Elsa vira para ele com angústia e, enquanto se afasta, diz:

- Apenas cuide da minha irmã!
- Sua irmã? - Hans indaga enquanto anda em direção a ela lentamente.
- Ela voltou fraca e fria das montanhas...

Nesse momento o ângulo vai girando em torno de Elsa e Hans sai do campo de visão.

- Disse que você congelou seu coração.

Elsa apenas susurra “não” com olhar distante. A câmera passa apenas para Hans que, com vento forte nos cabelos, diz:

- Eu tentei salvá-la, mas era tarde demais. – A câmera volta pra Elsa que se mostra desolada. - Sua pele virou gelo. Seu cabelo ficou branco.

O foco vai para Hans que, com exasperação, grita:

- Sua irmã está morta! Por sua causa.

Elsa fica em choque, seu rosto é tomado por descrença.

- Não... - Diz enquanto anda pra trás olhando para os lados.

A Rainha sussurra mais um “não” enquanto vira para trás e, tomada pela dor, desaba em desespero. Assim que toca o chão toda a tempestade de ventos se vai abruptamente e o ar para com os flocos de neve em suspensão.



Figura 35

Com a câmera em plano bem aberto é possível ver todo o fiorde sendo descoberto da massa de ventos. Então vários lordes e guardas são vistos em uma sacada do castelo olhando assustados em volta.

Anna, que também estava no meio da tempestade no fiorde, olha para frente e finalmente vê Kristoff, que também a vê, já que os ventos e a neve não bloqueavam mais sua visão.

Kristoff começa a correr desesperado em direção a Anna, que, congelando e gemendo, vai a passos lentos e pesados pelo caminho até ele.

Um plano bem aberto é feito de modo que possa ser dimensionada a distância entre os dois e a velocidade com a qual se aproximam.



Figura 36



Figura 37

Anna dá um suspiro alegre, mas para ao ouvir o som de uma espada sendo desembainhada. Quando olha na direção do som, vê Hans indo com a espada na mão até Elsa, que está caída no chão chorando, de costas para ele.

Anna fica aflita. Ela geme o nome da irmã. Olha mais uma vez para Kristoff, que corre em sua direção, mas fecha os olhos e toma sua decisão, virando-se rapidamente e correndo para onde estão Hans e Elsa.

Kristoff para de correr e olha consternado.

Hans está com a espada no alto, com uma expressão triunfante, pronto para atingir Elsa, que nem percebe por estar no chão de costas. A cena ocorre em câmera lenta quando Hans começa a descer a espada, com um olhar maníaco. Anna aparece em sua frente gritando:

- Não!

Ela se estica para proteger mais sua irmã, porém, antes de a espada atingí-la, Anna congela por completo. Quando a arma encosta em sua mão a lâmina se estilhaça e um deslocamento de ar arremeça Hans para longe, voltando assim a câmera para velocidade normal.



Figura 38



Figura 39

A câmera foca no rosto congelado de Anna no momento em que é possível ver o último sopro de ar sair de sua boca.

Elsa, do chão, olha para trás e vê sua irmã. Grita seu nome em desespero enquanto levanta e vai para frente da irmã congelada chorando e gemendo.

- Anna! Não, não!

Elsa leva as mãos em direção ao rosto de Anna e diz chorando:

- Por favor, não!

A Rainha segura o rosto congelado da irmã expressando a dor da perda, as lágrimas escorrem sem controle e ela abraça Anna chorando alto.



Figura 40

Olaf surge em um plano mais aberto e chama por Anna, incrédulo. Kristoff e Sven aparecem, seguido de um corte na cena mostrando suas expressões de desolação. A câmera também passa pelos lordes e guardas, que assistiram tudo da sacada do castelo e parecem agora desesperançosos e tristes.

Elsa permanece debruçada sobre a estátua de gelo da irmã. Até que a câmera se aproxima e é possível ver o peito de Anna começando a descongelar

assim como o corpo todo, de dentro para fora enquanto a câmera se distancia lentamente.

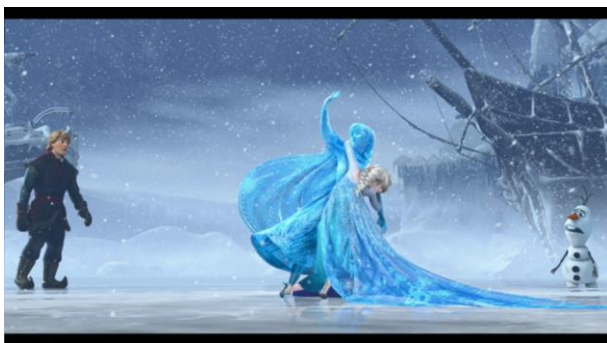


Figura 41



Figura 42

Mostra-se então Olaf, que é o primeiro a perceber e solta uma exclamação de espanto, chamando a atenção de Sven, que cutuca Kristoff para que veja.

A câmera volta para as duas irmãs. Anna já está quase terminando de descongelar e Elsa ainda não percebeu. Somente quando a magia é desfeita por completo e Anna sai da posição paralisada que Elsa percebe o que ocorreu. Ela grita o nome da irmã em alívio e as duas se abraçam com força, de olhos fechados.

Elsa se afasta um pouco e, com a mão no rosto de Anna, pergunta:

- Você se sacrificou por mim?

Anna olha para Elsa e diz:

- Eu te amo.



Figura 43



Figura 44

Olaf se surpreende e faz uma expressão de descoberta e repete as instruções dos trolls:

- Um ato de amor verdadeiro descongelará um coração congelado!

Elsa observa Olaf e repete pensativa:

- O amor descongelará...

Então olha para Anna com convicção e diz:

- Amor! É claro!

Então Elsa usa seus poderes para reverter o inverno mortal de Arendelle.

Essa cena mostra que o conceito de amor verdadeiro vai muito além do amor romântico entre um homem e uma mulher. Ele pode existir em diversas situações e por pessoas diferentes, até mesmo um amor como Olaf demonstrou ter por Anna quando a ajuda mesmo tendo chance de derreter na fogueira. Porém, para desfazer a magia era necessário que a prova de amor viesse da própria Anna. E esse amor veio em forma de sororidade, de sacrifício por outra mulher, de união. Anna não apenas salvou Elsa, como abriu mão da própria vida e do amor por Kristoff.

Michelle Law comenta: “sim, existe um ‘felizes para sempre’. Sim, é um filme de princesa. Sim, é sobre amor. Mas não é restritivo com relação ao que é amor, nem ao que é ser princesa” (LAW, 2014, p.24).

A autora (2014) dá destaque ao fato de que Elsa seria uma vilã nos rascunhos do filme, mas que isso tiraria a profundidade da personagem. Ela considera que, “como todos nós, ela tem algo a perder, e involuntariamente machuca pessoas para proteger a si mesma” (LAW, 2014, p.22, Tradução Livre)²¹. Isso diverge da clareza do antagonismo Bem x Mal, característica comum aos contos de fadas, como trabalhado no segundo capítulo deste trabalho. Somente ao final do filme, com Hans tentando matar as duas irmãs, que será visto um personagem efetivamente malvado e cruel, mas que mesmo assim não foi o responsável pelo desenrolar da trama, sendo atribuída essa responsabilidade à própria relação entre Elsa e Anna.

3.3.7. Batendo Como uma Garota

Estão todos dentro de um dos barcos no fiorde, logo após Elsa conseguir desfazer o inverno de Arendelle e trazer de volta o verão. Hans se levanta atordoado do chão do barco e Kristoff avança em sua direção com raiva, mas Anna o contém na mesma hora e faz um sinal de que está tudo bem. Então ela se vira para Hans,

²¹ Original: “Like all of us, she has something to lose, and unintentionally hurts people in an attempt to protect herself”.

que a olha incrédulo, pois pensava que estava morta, já que Elsa havia congelado seu coração. Anna, com ar de superioridade diz:

- O único coração congelado por aqui é o seu.

Ela então se vira de costas pra ele, mas logo depois se volta e lhe acerta um soco bem no rosto, lançando-o para fora do barco.

Todos os lordes e guardas, que ainda estão na sacada do castelo assistindo tudo, comemoram e aplaudem.



Figura 45

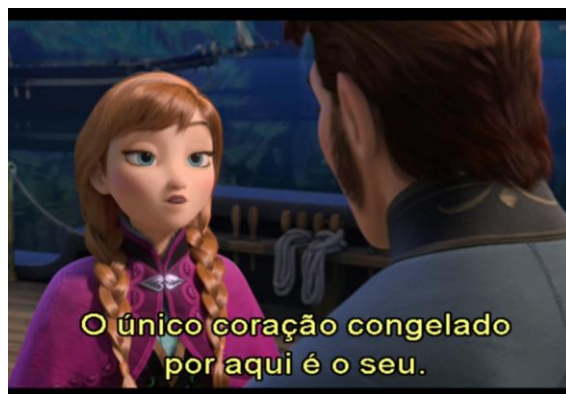


Figura 46



Figura 47



Figura 48

Anna quebra, assim, mais um estereótipo feminino, o da fragilidade, da impossibilidade de autodefesa, da falta de força, da dependência masculina. Ela dispensa a ação de Kristoff, mostrando que sabia lidar com a situação sozinha, e ainda é aclamada e elogiada por vários homens que assistiram a cena, que reconheceram e valorizaram sua atitude, ao invés de repreenderem-na por não considerarem um comportamento adequado para uma moça.

3.4. Nem Tudo é Perfeito

Frozen apresenta muitos pontos positivos com relação à representação de mulheres, contudo também são visíveis aspectos em que o filme não evolui em nada se comparado a seus anteriores, inclusive é possível pontuar regressões.

O Mito da Beleza, noção desenvolvida por Naomi Wolf (1992), é retratado de forma explícita nas personagens, que correspondem ao padrão de beleza ideal e irreal que é até hoje imposto. Com cinturas impossivelmente finas, cabelos lisos e compridos, pele clara e lisa, olhos claros, voz suave, bochechas coradas, nariz pequeno, sobrancelhas finas, lábios delicados, sorriso impecável.



Figura 49

Anna e Elsa seguem fielmente o modelo ditado pela sociedade ocidental do que seria uma aparência perfeita, assim como as outras princesas. *Jasmine*, *Pocahontas*, *Mulan*, *Tiana* e *Merida* fogem um pouco do padrão, cada uma de sua maneira, mas absolutamente todas obedecem ao principal ponto do Mito da Beleza: o corpo magro e a cintura fina.

O filme regride na representação da imagem materna. É possível notar uma melhora ao longo da História das *Princesas Disney* no tocante a figura da mãe, com *Mulan*, em que a mãe, pela primeira vez, tem voz e diálogos com a filha; depois com *A Princesa e o Sapo*, em que a mãe a ajuda com seu restaurante; e, finalmente, com *Valente*, que é um filme sobre a relação entre mãe e filha, e ela, que pela primeira vez tem um nome, possui papel fundamental na história, sendo uma das personagens principais, com mais voz que qualquer outra figura além da própria Merida. Machado (2012) chamaria a atenção para a forma múltipla como a figura da mãe é abordada em *Valente*, mostrando que é uma personagem com profundidade.

Em Frozen a figura da mãe quase não é notada. Os pais de Anna e Elsa sempre aparecem juntos nas cenas, porém é o pai que fala e age em todos os casos. A mãe possui apenas uma fala, “Ela está gelada!”, enquanto o pai tem quase vinte. É o pai que sabe aonde ir quando Anna é atingida, ele quem grita pela ajuda dos trolls e que incentiva Elsa a esconder seus poderes. A mãe está sempre ao seu lado ou um pouco atrás, olhando aflita para a filha que sofre, sem falar nada.

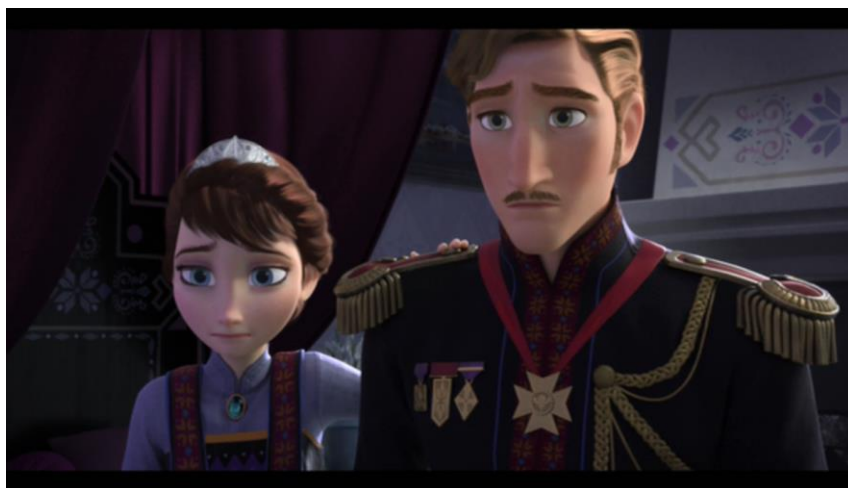


Figura 50

Essa mínima participação da mãe remete a outro aspecto negativo da produção. Elsa e Anna são as únicas mulheres relevantes da história. Hans, Kristoff, Olaf, Sven, o Rei, o Duque de Weselton, os capachos do Duque, os Lordes, todos personagens masculinos. Mas não se pode tirar os créditos do filme, que apesar de ter apenas duas mulheres relevantes, fez das duas as protagonistas da história, com papéis fundamentais, diálogos extensos, personalidade tridimensional, sendo mais importantes que qualquer homem.

CONCLUSÃO

A partir do referencial teórico elaborado e das análises feitas sobre o filme *Frozen* uma aventura congelante, percebemos mudanças na forma de personificação, representação e comportamento das princesas, algo que já vinha ocorrendo gradativamente, à medida que as mulheres conquistavam seus direitos nas esferas social, política, cultural e econômica e que isso se tornava cada vez mais debatido pela sociedade. Claramente as produções culturais, como o cinema, acabaram acompanhando esse processo de mudança.

As imagens das princesas e personagens femininas das animações da Disney estão inseridas no imaginário e rotina de grande parte das pessoas. Através dessas personagens, a sociedade absorve, desde a infância, a ideia do que é uma mulher ideal, seja no comportamento ou aparência. Elas representam o padrão de gênero e o estereótipo da feminilidade, que, com seus parâmetros determinados, estabelecem esferas de aceitação e exclusão. Esse estudo sobre a desconstrução dos estereótipos faz-se fundamental a partir do momento em que são vistos como principais fatores para a felicidade da mulher aspectos padronizados, como ter a companhia de um homem, ser completamente delicada e possuir um corpo dentro dos parâmetros.

Entretanto, concluir que a culpa de todo o padrão de gênero imposto tem origem nas princesas e que elas moldam meninas para que só se preocupem com a aparência e em encontrar seu “príncipe”, é não levar em consideração todo o enraizamento patriarcal ao longo da História e cultura e que se propaga até hoje, seja por filmes, novelas, publicidade, desfiles de moda, livros. Todas as mídias são responsáveis pela divulgação e perpetuação dos preconceitos e estereótipos, até mesmo a forma como notícias de crimes contra mulheres são feitas, por exemplo, contribui para manter a naturalização da opressão e da inferioridade da mulher.

Porém, é inegável a importância da Walt Disney Studios na disseminação e manutenção desses estereótipos, o que nos leva a crer que a empresa deve ser responsabilizada pelas mensagens que reproduz.

Neste cenário, sob a ótica de causa e efeito, *Frozen*, demonstra o grande avanço que a Disney vem alcançando no que tange à quebra de estereótipos femininos. Elsa, além de não ter par romântico e ter se empoderado sozinha, tem poderes mágicos muito fortes. Magia sempre foi atribuída a bruxas, curandeiras,

anciãs e fadas no mundo dos filmes de animação do estúdio. Mas, na vida real, mulheres poderosas, independentes e livres passaram muito tempo sendo consideradas ameaças à ordem e queimadas em fogueiras, literal ou figuradamente. Elsa se impõe e ao final do filme não é vista como uma bruxa malvada, resgatando a imagem de poder e o seu inquestionável reino de direito.

O sucesso do filme prova que não é necessário manter velhos padrões de roteiro e de heróis para gerar lucro e aclamação da crítica. Ao contrário, todos os recordes batidos e prêmios recebidos demonstram que novas fórmulas que acompanham as demandas sociais são muito mais bem recebidas pelo público.

Ainda falta um longo caminho para que as personagens femininas da Disney sejam um espelho das mulheres reais. Mas, com a mudança apresentada, é possível acreditar que as próximas princesas irão se aproximar cada vez mais da realidade de seu público. A Disney está compreendendo que, como disse Guacira Louro (2008), “o único modo de lidar com a contemporaneidade é, precisamente, não se recusar a vivê-la”.

Esperamos por princesas com cabelos curtos e cores de pele variadas, com um corpo natural, com peso maior, mais baixas ou mais altas, que usem óculos, que estejam em cadeiras de rodas. Aguardamos mais princesas com emprego, como *Tiana*, e sem necessariamente um par romântico como *Merida* e *Elsa*. Queremos mais personagens femininas empoderadas que tomem as rédeas de suas vidas e nos inspirem, quando meninas, e nos representem, enquanto mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Eveline Lima; BARROS, Marina Kataoka. **A Representação Feminina nos Contos de Fadas das Animações de Walt Disney**: a Ressignificação do Papel Social da Mulher. Trabalho apresentado no DT 04 - Comunicação Audiovisual, do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 17., 2015, Natal: INTERCOM, 2015.

AMÂNCIO, Lígia. As Assimetrias nas Representações do Gênero. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº34, p.9-22, fevereiro, 1992.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 20ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

BREDER, Fernanda Cabanez. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. Rio de Janeiro: Eco/UFRJ, 2014

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. **A Literatura Infantil, visão histórica e crítica**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Global Editora. 1989.

CHAUÍ, Marilena. Contos de Fadas e Psicanálise. In:_____. **Repressão Sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1984. Disponível em: <http://portalgens.com.br/filosofia/textos/contos_de_fadas_e_psicanalise_chau_i.pdf> Acessado em 28 out 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**: símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: Ática, 1991.

COUTO, Maria Elizabete; CAMPOS, Gleysi Vieira. **Os Contos de Fadas: a Leitura e a Construção do Imaginário Infantil**, Universidade Estadual de Santa Cruz/UECS, CONLIRE, 2009. Disponível em: <www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-29.pdf> Acessado em 15 ago 2015.

CORTEZ, Mirian; SOUZA, Lídio. Mulheres (in)Subordinadas: o Empoderamento Feminino e suas Repercussões nas Ocorrências de Violência Conjugal. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, vol. 24, nº2, p.171-180, 2008.

DENIS, Sébastien. **O Cinema de Animação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. A Terapia dos Contos. In: **Contos dos Irmãos Grimm**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre; nº 28, p.18-29, dez. 2005.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Tradução de Áurea Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A Donzela-Guerreira** - Um Estudo de Gênero. São Paulo: SENAC, 1998.

GIROUX, Henry A. The Disneyfication of children's culture. In: **Socialist Review**. Tradução livre. San Francisco, v. 24, p.23-23, 1994.

GOMES ZORDAN, Paola Basso Menna. Bruxas: figuras de poder. In: **Revista Estudos Feministas**, 13(2):358, p. 331-341.

HELD, Jacqueline. **O Imaginário no Poder**: as crianças e a literatura fantástica. São Paulo: Summus, 1980.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos** - O breve século XX 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LAW, Michelle. Sisters Doin' It for Themselves - Frozen and the Evolution of the Disney Heroine. Tradução livre. In: **Screen Education I**, nº 74, p.16-25. 2014. Disponível em: <http://issuu.com/atompublishments/docs/law_frozen> Acessado em: 29 jul 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: _____. **O Corpo Educado** - Pedagogias da Sexualidade. 2ª Ed. Belo Horizonte, 2000. *Digital Source*. Disponível em:<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1230/Guacira-Lopes-Louro-O-Corpo-Educado-pdf-rev.pdf?sequence=1>> Acessado em 20 set 2015.

MACHADO, Liliâne Maria Macedo. **O Futuro das Princesas**, 2013. Disponível em: <<http://www.labrys.net.br/labrys23/libre/liliane.htm>> Acessado em 5 ago 2015.

MALFROID, Kirsten. **Gender, Class, and Ethnicity in the Disney Princesses Series**. Tradução livre. Gent, Bélgica: Universiteit Gent Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2009.

MENEZES, Maria Christina. **Recursos de Linguagem na Animação**: A Enunciação Cinematográfica Construída a Partir das Transformações da Figuratividade Quadro a Quadro. São Paulo: PUC-SP, 2005.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. **Psicologia & Sociedade**, v. 18, n. 1, p. 49-55, 2006.

PARMA, Alan Febrão. A Homogeneização de Gêneros Literários nos Filmes de Walt Disney. In: **Língua, Literatura e Ensino**, vol. 4. Campinas: Unicamp, 2009.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, abril, 2009. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acessado em 5 out 2015.

PEREZ, Clotilde. O que está por trás da febre de Frozen? Disney admite que não esperava tamanho sucesso. In **Crescer**. 2014. Disponível em < <http://revistacrescer.globo.com/Curiosidades/noticia/2014/05/o-que-esta-por-tras-da-febre-de-frozen-disney-admite-que-nao-esperava-tamanho-sucesso.html>> Acessado em 13 nov 2015.

SILVA, Roseli Pereira. **Cinema e educação**. São Paulo: Cortez, 2007.

SOLOMON, Charles. **The Art of Frozen**. Tradução livre. San Francisco: Chronicle Books LLC, 2013.

SWAIN, Tania Navarro. **Histórias Feministas, História do Possível**, 2014. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/brazil/historia%20poss%EDvel.htm>> Acessado em 02 out 2015.

_____. A Invenção do Corpo Feminino ou “a hora e a vez do Nomadismo Identitário?”. **Textos de História**. Brasília: Ed. UnB, v.8, n.1-2, p.47-84, 2000.

_____. Mulheres, Sujeitos Políticos: Que diferença é esta?. In:_____; MUNIZ, D. C. (Org.). **Mulheres em Ação** - Práticas Discursivas, Práticas Políticas. Florianópolis: Mulheres, 2005.

_____. **Pequena Introdução aos Feminismos**, 2011. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/brazil/pequena%20introducao.htm>> Acessado em 02 out 2015.

VASCONCELLOS, Patrícia. **Análise de Conteúdo**: a Proposta de Laurence Bardin, 2003. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.psc.br/ideias/bardin.html>> acessado em 26 out 2015.

VASSOLER, Ana Luísa Chinatto. **Valente: o cinema como ferramenta para a discussão sobre gêneros em sala de aula**. Trabalho de Conclusão de Curso (bacharelado - Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/121677>> Acessado em 20 out 2015.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza** - Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ANEXO 01

Let It Go

Compositores: Kristen Anderson-Lopez e
Robert Lopez - Intérprete: Idina Menzel

The snow glows white on the
mountain tonight
Not a footprint to be seen
A kingdom of isolation
And it looks like I'm the queen

The wind is howling like this swirling
storm inside
Couldn't keep it in, heaven knows
I've tried

Don't let them in, don't let them see
Be the good girl you always have to
be
Conceal, don't feel, don't let them
know
Well, now they know

Let it go, let it go
Can't hold it back anymore
Let it go, let it go
Turn away and slam the door
I don't care what they're going to say
Let the storm rage on
The cold never bothered me anyway

It's funny how some distance makes

everything seem small
And the fears that once controlled
me can't get to me at all
It's time to see what I can do
To test the limits and break through
No right, no wrong, no rules for me
I'm free

Let it go, let it go
I am one with the wind and sky
Let it go, let it go
You'll never see me cry
Here I stand and here I'll stay
Let the storm rage on

My power flurries through the air into
the ground
My soul is spiraling in frozen fractals
all around
And one thought crystallizes like an
icy blast
I'm never going back, the past is in
the past

Let it go, let it go
And I'll rise like the break of dawn
Let it go, let it go
That perfect girl is gone
Here I stand in the light of day
Let the storm rage on
The cold never bothered me anyway